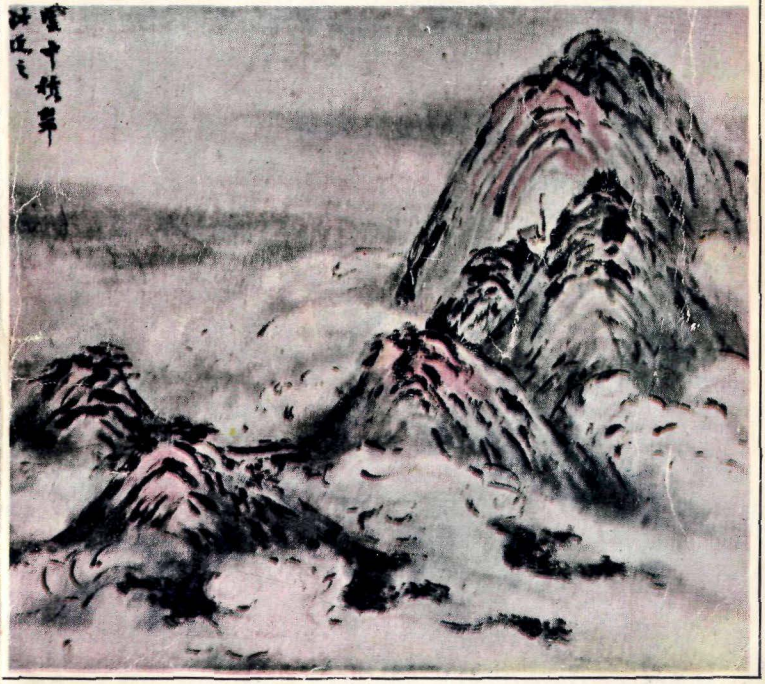
curente și sinteze

Vid și plin

Limbajul pictural chinezesc

françois cheng

38



editura meridiane

VID ȘI PLIN

CURENTE ŞI SINTEZE

38

Prezentarea grafică a seriei
IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

FRANÇOIS CHENG

VID ȘI PLIN

Limbajul pictural chinezesc

Traducere de
IULIANA CRENGUȚA MUNTEANU
Prefață de
OCTAVIAN BARBOSA

EDITURA MERIDIANE
București, 1983

François Cheng
Vid et plein. Le langage pictural chinois
© Éditions du Seuil, 1979, Paris

Toate drepturile asupra prezentei ediții în limba română sînt rezervate Editurii Meridiane

Prefață

Iată o carte care își propune să explice o artă, prin excelență, a văzutului — pictura — prin situarea în contul analizei a unui concept antitetic : nevăzutul, golul în toată plenitudinea sa, vidul. Era să scriu vidul ca atare, dar m-am oprit la timp, pentru că nu de vid, în înțelesul propriu este vorba, precizează autorul, prevenind asupra ambiguităților semantice, deși, într-un anume sens le cultivă (metafora și simbolul sînt la ele acasă, atît în textele de bază, cît și în comentariile lor), ci de golul dintre și din spatele lucrurilor, de „spațiul nepictat" sau impalpabil pictat al tabloului care deține, în pictura chineză clasică, un loc aparte. Așa stînd lucrurile, faptul n-ar trebui să surprindă deloc și nici să pară paradoxal, pentru că este clar că, într-un fel sau altul, „dialogul cu vizibilul" pe care-l întreprinde pictura este, în fond, un dialog cu invizibilul, latura ascunsă a lucrurilor constituie obiectivul esențial al privirii, ca simbol al primei instanțe a gîndirii în planul sensibilității.

În deplină consecvență cu ea însăși — așa cum titlul pare să indice — o asemenea carte își asumă riscul de a rămîne „clară" și „neclară" sau, altfel spus și folosind cuvintele în accepțiunea impusă de subiect, își păstrează intacte înțelesurile și neînțelesurile (golurile și

plinurile). Ba nu. Minimalizez. Şi le sporeşte. Dacă undeva se arată „cum" şi „de ce" *Vidul* începe să devină *Plin* (să funcţioneze ca atare), aproape în acelaşi loc, acesta este „golit" din nou, nu pentru a preîntîmpina neapărat impresia că unul se substituie celuilalt, ci, pur şi simplu, pentru că nu se poate altfel, pentru că în rînduiala firească a lucrurilor vidul şi plinul, văzutul şi nevăzutul, pozitivul şi negativul, mişcarea şi repaosul nu sînt stări antinomice, nici antagonice, ci complementar-solidare. Este postulatul fundamental cu care, pe o treaptă, se deschide cartea şi pe nici una nu se închide definitiv, urmînd cu fidelitate jocul alternanţelor, în care deschiderea este suverană, cum aflăm din gîndirea aforistică a lui Lao Tzî : Treizeci de spiţe se întîlnesc în butucul unei roţi, dar folosirea roţii depinde de existenţa golului dintre ele. Din lut se fac vase, iar folosirea vaselor depinde de golul din ele. Se deschid uşi şi ferestre pentru a face o casă, iar folosirea caselor depinde de golul din ele. Iată ce înseamnă folosul fiinţei (existenţei, văzutului) şi utilitatea nefiinţei (nonexistenţei, nevăzutului). Sau în traducerea, mai abstractizantă, a lui Lucian Blaga : „De aceea existenţa dă proprietate, neexistenţa dă folos".

Pe măsură ce parcurgem paginile acestei cărţi, presărată, din abundenţă, cu citate, putînd alcătui ele însele o antologie din străvechea gîndire chineză, ca şi din tratatele aforistice despre pictură, a căror lectură repetată şi comparativă te solicită mereu la întoarceri şi reîntoarceri, încercam sentimentul ciudat că aş fi pe cale să ajung la alte (sau şi la alte) concluzii decît cele propuse, explicit, de autor şi la care, se vedea bine, încă din premise, el ajunsese demult, iar acum refăcea drumul, în calitatea şi cu aplombul unei călăuze foarte sigure pe itinerar şi scop.

Astfel, cu cît apăsa el mai tare pe anumite diferenţe specifice şi cu cît căuta să arate profunzimea motivaţiei lor filosofice, pe atît mă simţeam eu înclinat, n-aş spune să întorc, neapărat, capul în altă parte, dar urmîndu-l, pas cu pas, prin toate meandrele „semiologice" ale interpretărilor (supoziţiilor) sale, să văd dincolo şi, parcă, bazîndu-mă, în bună parte, tocmai pe ele, cealaltă faţă a lor, lăsată (voit ?) în umbră, să văd, adică, în ţesătura lor intimă, substratul unor posibile *afinităţi originare*. Diferenţele specifice ale gîndirii şi picturii tradiţionale chineze, conturate cu grijă şi cu o minuţie analitică, fără sfiala revenirilor, departe de a izola monadic piscurile de o discretă strălucire ale artei milenare a acestui mare popor, pe harta stilistică a culturilor, mi-o aducea foarte aproape pe harta afectivă a comprehensiunii intelectuale.

La un moment dat, însă, un anumit pasaj m-a făcut să tresar şi să zîmbesc satisfăcut în acelaşi timp. Iată-l : „Asemeni picturii chineze, în care jocul Plinului şi al Golului, figurile delimitate doar în funcţie de deschiderea lor către infinit, pictură în care orice mişcare circulară generează, în clipa revenirii ei, o altă mişcare circulară, cuvintele noastre nu s-ar putea întîlni cu cele ale lui Shi tao (artistul care face obiectul părţii a doua, de practică „semiologică", a lucrării) decît într-o urmărire în spirală. Poate că prin vorbe căutate şi aluzive sau chiar nepotrivite vom sfîrşi prin a ajunge în locul în care pictorul, conştient sau nu, dorea să ne ducă." Deci asta era. François Cheng, profesor la Institutul naţional de limbi şi civilizaţii orientale din Paris, este, la rîndul său, „conştient sau nu", un mare strateg al argumentării care-şi disimulează dibăcia. El nu arată cu degetul elementele posibile ale genului proxim, ba se preface că le neagă sau, cel puţin, le ignoră, în ciuda unor nuanţări de circumstanţă, al unor confluenţe operînd în planul adînc, neconjunctural şi,

poate, atemporal al permanențelor. „Este adevărat că dichotomia Vid/Plin este aplicabilă și în artele plastice occidentale" (europene, *n.n.*), spune autorul, citîndu-l în cîteva locuri pe Matisse, dar, fără să se oprească, trece repede mai departe, precizînd că ceea ce-l interesează în primul rînd sînt înțelesurile și funcțiile constructive, cu totul deosebite, pe care conceptul de vid le îndeplinește în geneza și receptarea picturii clasice chineze.

Situîndu-se înlăuntrul fenomenului, el nu întreprinde, așadar, o analiză filologică sau iconologică, din perspectivă și cu metode comparatiste.

Astfel, după un vast excurs filosofic în prima parte a lucrării, urmărește confirmarea tezelor sale în partea a doua, prin analiza „semiologică" a operei unuia din cei mai reprezentativi pictori, Shi tao (sec. XVIII—XIX) autor, el însuși, al unor nu mai puțin celebre *Însemnări despre pictură*, la care autorul apelează cu precădere, evitînd parafrazările.

Fără să le excludă, procedeul favorizează nu atît comparațiile propriu-zise, în latura exterior constituită a lucrurilor, privite ca entități de sine stătătoare, aproape etanșe, și atente la etanșeitatea lor, cît asocierile și disocierile subterane la nivelul adînc al proceselor formative, acolo unde afinitățile și disocierile elective se anunță, cu discreția marilor virtualități ale ființei. La acest nivel, diferențele specifice, exemplificate de identitatea națională, inconfundabilă și inalienabilă a culturilor, la nivelul rostirilor, genul proxim este suveran, învederînd fără nici un echivoc unitatea de substanță a fondului originar comun al umanității. *Unitar* și *același*, dar nu *unul* și *unicul*. Pe acest fond originar comun apar și se dezvoltă arborescent universurile culturale și tot pe acest fond este posibil dialogul și comunicarea osmotică a lor. „Ca o forță în continuă creștere, unitatea culturii omenești începe să devină vizibilă

pentru ochiul omului contemporan care și-a lepădat ochelarii pragmatici și răzbate spre un punct de vedere nou. În locul pierderii de sine în multiplicitate apare regăsirea de sine în unitate" — scria, încă în 1933, Leo Frobenius, unul din marii exegeți și filosofi ai culturii. Este fără nici o îndoială că, din perspectivă contemporană, printre conceptele depășite, în sensurile și funcțiile lor, de oricîtă circulație s-ar mai bucura în limbajul curent, se situează pe primul loc exotismul. Îndepărtate sau apropiate în timp și spațiu, culturile nu-și mai sînt unele altora exotice, chiar dacă mai apar cărți cu acest titlu, ci clar și distinct individualizate, familiare. Cercetările ca și mersul firesc al istoriei arată, cu tot mai multă claritate, convergența umanistă a culturilor, care nu este o retorică figură de stil, ci o necontenită și vie întrepătrundere a punctelor de plecare și de sosire, ca în simbolul unificator al devenirii fără de sfîrșit al coloanei brâncușiene sau ca în golul și plinul celor treizeci de spițe din roata lui Lao Tzî.

De altminteri este semnificativ faptul că poate nici o epocă, mai mult decît cea modernă, n-a fost mai preocupată, pînă la a-și face o cheie de boltă, de „nostalgia originilor". Înseși începuturile artei moderne stau sub semnul acelei capodopere a lui Gauguin, purtînd drept titlu întrebarea filosofilor de pretutindeni : „*Cine sîntem? De unde venim? Încotro ne ducem?*". Tradiția nu-ți spune numai de unde vii, ci și încotro te îndrepți, sau trebuie să te îndrepți, dacă știi să-ți asculți glasul lăuntric.

Ca să răspundă la această paradigmatică întrebare, conștiința artistică modernă a fost fascinată ca de revelația propriei sale origini, de descoperirea marilor universuri culturale necunoscute, pe care le-a numit în pripă exotice, ca să-și dea seama treptat, pe măsură ce cunoașterea avansa, că așa-numitul exotism nu este decît o nouă

ipostază a ființei sale, regăsită pe meridiane geografice și temporale atît de îndepărtate. S-a amintit atunci universalitatea dictonului raționalismului, promulgînd un antropocentrism absolut al Greciei antice : „Omul este măsura tuturor lucrurilor ; al celor că sînt cum sînt, al celor că nu sînt cum că nu sînt". N-aș vrea să dau prea multe exemple sau citate, pe care lectura acestei cărți mi le-a sugerat, indirect, privind proximitatea extremelor pe care istoria și știința contemporană le confirmă pe toate planurile. Cînd marele pictor Shi tao, pe care autorul acestei cărți îl analizează, apelînd din abundență la textele sale, spune că „pictura este o emanație a intelectului", „că spiritul trebuie să meargă înaintea pensulei", cine nu-și amintește de celebra afirmație spusă, în treacăt, de Leonardo da Vinci : *„pittura e una cosa mentale"*. Sau, mai departe, aceste paragrafe : „Despre întunericul făcut de un arbore : mult mai întunecată este partea coroanei care se mărginește cu capul decît părțile ce se mărginesc cu pădurea sau munții și dealurile". Iată cîteva precizări privind „felul cum se schimbă culorile lucrurilor îndepărtate sau apropiate" : „Lucrurile mai clare sau mai obscure decît aerul la mare depărtare își schimbă culoarea, deoarece cele clare dobîndesc obscuritate pe cînd cele obscure cîștigă în claritate". Nu sînt din *Însemnările despre pictură* ale lui Shi tao, ci din *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo. Similitudini, dacă nu chiar coincidențe de exprimare a tezelor fundamentale ale creației și receptării, ar putea fi multe invocate, nu numai din tradiția europeană, dar mai ales din cea modernă.
Cînd Paul Klee spune că „arta nu redă vizibilul, ci face vizibil" nu vorbește și el de căile de acces ale sensibilității spre *linia internă* a lucrurilor — a esteticii clasice chineze ? Că o face cu alte mijloace și ajunge la alte modalități de expresie este altă problemă, dar faptul nu indică mai puțin că, așa cum spune, de astă

dată, Shi tao „omul este ochiul luminat al naturii", sau că „a trăi natura și a o interioriza prin acele sufluri supuse care sînt semnele" este vocația și misiunea artistului dintotdeauna.

Captarea și domesticirea suflurilor (ritmurilor și pulsurilor trăirilor noastre) ca act decisiv în nașterea semnelor ! Admirabil exprimat și cît de modern ! Aproape un fragment dintr-un tratat de terminologia semiotică a limbajului.

Ajunși aici putem spune că autorul, deși se declară „semiolog", nu întreprinde o analiză în termenii disciplinei respective, ci în cei ai obiectului pe care-l studiază. Limbajul metaforic al gîndirii tradiționale chineze îl captează atît de mult încît cititorul la sfîrșit nu are sentimentul că se află pe un teritoriu străin, ci doar în alt loc, și nu este puțin lucru. Vidul, de care i se vorbește la tot pasul, ca de un resort fundamentat în receptarea plinului, i se pare că este de fapt un alt cuvînt pentru a simboliza discreția cu care se rostesc și se manifestă în lume adevăratele împliniri. Discreția și perfecțiunea, comunicarea osmotică cu natura, bogăția inefabilă a virtualului, iată numai cîteva din coordonatele calitative, pline de sensuri, proprii artei chineze. Cîtă deosebire și cîtă apropiere, în același timp. Cuvintele spuse de un savant ca A. Eddington în *Space, time, gravitation* (Spațiu, timp, gravitație) pot fi, bănuiesc, și ale sale : „Pe tărîmurile necunoscutului am descoperit ciudate urme de pași. Am edificat teorii profunde, unele după altele, pentru a ne explica originea lor. În sfîrșit, am reușit să reconstituim ființa de la care provin urmele : sîntem noi înșine".

OCTAVIAN BARBOSA

Aș dori să-mi exprim întreaga gratitudine față de Jacques Laccan, maestrul meu, căruia îi datorez redescoperirea lui Lao Tzî și a lui Shi tao ; față de Nicole Vandier-Nicolas și Yves Hervinet care m-au îndrumat și sfătuit necontenit ; față de Pierre Ryckmans care mi-a îngăduit să citez fragmente din magistrala sa traducere a „Scrierilor despre pictură" ale lui Shi tao ; față de François Wahl și Jean Luc Giribone a căror lectură exigentă a fost absolut necesară ; și față de Nicole Lefèvre și Janine Lescarmontier care au conceput prezentarea acestei cărți.

Paul Demiéville a citit și corectat manuscrisul cărții ; ne-a părăsit în clipa în care ea se afla sub tipar. Fie-mi îngăduit să închin acest modest studiu memoriei lui.

Nota traducătorului

La realizarea traducerii și transcrierea termenilor chinezești am primit sprijinul cercetătoarelor artei și filosofiei chineze Carmen Brad și Gina Argintescu-Amza, cărora doresc să le mulțumesc și pe această cale.

Nota autorului

Cu ocazia unei noi ediții ni se pare oportun să facem unele precizări în legătură cu concepția acestei lucrări. După cum o indică și titlul, scopul inițial al lucrării a fost modest, ea dorindu-se o aprehendare a picturii chineze ca limbaj constituit și o încercare de surprindere a principiilor de funcționare ale acestui limbaj. Tipul de abordare este, deci, structural și nu istoricist. Este cunoscută, desigur, existența unei istorii a picturii chineze (neobosită preocupare a numeroase lucrări de erudiție), istorie care a avut perioade de evoluție, faptele înregistrate apărînd în consecință în momente diferite. Am încercat, în ceea ce ne privește, să ne detașăm de preocuparea cronologică, preocupare care constă în înregistrarea succesiunii faptelor fără a pierde nici un amănunt. Pentru că, în ultimă instanță, arta picturală chineză, apărută într-un context specific, s-a ridicat asemeni unui arbore. Cu rădăcinile înfipte într-o scriere ideografică (privilegiind pensula și favorizînd tendința transformării elementelor naturii în semne), referindu-se la o cosmologie definită, această artă a fost, de la început, stăpînă propriilor sale condiții de împlinire, chiar dacă anumite virtualități n-au fost revelate sau realizate decît mai tîrziu. Aici se află, deci, justificarea abordării analitice globale ; cu atît mai mult cu cît

unele noțiuni inerente gîndirii estetice chinezești, cum ar fi combinațiile de unități cuplate, distincția făcută între nivele etc., se pretează în mod natural la o analiză structurală. Este știut faptul că gîndirea estetică chineză, bazată pe o concepție organicistă a universului, propune o artă care a tins dintotdeauna să recreeze un microcosm total în care primatul aparține acțiunii unificatoare a Spiritului, în care însuși Vidul, departe de a fi sinonim al nedefinitului sau arbitrarului, este locul dinlăuntrul lucrurilor în care se stabilește rețeaua suflurilor vitale. Sîntem puși în fața unui sistem care procedează prin integrarea unor raporturi succesive și mai puțin prin rupturi.

FRANÇOIS CHENG
septembrie 1981

Preliminarii

În China pictura ocupă locul întîi între toate artele [1], constituind obiectul unui adevărat cult ; pentru că, în ochii chinezului, arta picturală este cea care dezvăluie misterul universului. Față de poezie, altă culme a culturii chineze, pictura, datorită spațiului original pe care-l personifică, a suflului vital pe care-l suscită, pare cu atît mai aptă nu numai să descrie spectacolul „Creației", cît, mai ales, să participe la însuși „gestul" Creației. În China, în afara curentului religios de tradiție budistă, pictura în sine a fost considerată o practică sacră.

Această pictură se sprijină pe o filosofie fundamentală ce propune concepții precise despre cosmologie, destinul uman și raportul dintre om și univers. Pictura, aplicație practică a acestei filosofii, reprezintă un mod specific de a trăi, tinzînd să creeze mai mult decît un

[1] Primatul picturii este cu tărie afirmat în toate tratatele chinezești. Printre scrierile istoricilor de artă occidentali, să citățm această remarcă aparținînd lui P. Swann : „Chinezii consideră pictura ca singura artă veritabilă" ; și pe cea a lui W. Cohn : „Din timpuri foarte îndepărtate, chinezii au considerat arta picturală ca una dintre manifestările cele mai elevate ale geniului creator uman, și pictura lor este suma concepțiilor lor despre viață".

cadru de reprezentare, un spațiu, un mediu, în care adevărata viață este posibilă. În China arta și arta de a trăi sînt una.

Din această perspectivă, gîndirea estetică chineză consideră frumosul întotdeauna strîns legat de adevăr. Așa se face că, în aprecierea unei opere, tradiția distinge trei trepte ale desăvîrșirii : *neng pin* sau „opera unui talent desăvîrșit", *miao pin* sau „operă de esență măiastră", și treapta supremă *shen pin* sau „operă de esență divină" [1]. Dacă pentru a defini primele două stadii, *neng pin* și *miao pin*, se apelează la numeroase calificative care evidențiază uneori noțiunea de frumos, termenul *shen pin*, în schimb, nu se aplică decît unei opere care, prin însușirile sale inefabile, se apropie de universul originar. Idealul artistului chinez este să realizeze microcosmosul vital în care funcționarea macrocosmosului devine posibilă.

Cartea de față își propune prezentarea datelor esențiale ale acestei gîndiri estetice. Punctul de vedere și metoda sînt semiologice. Vrem să spunem, deci, că nu ne vom mulțumi cu traducerea sau comentarea unor pasaje din tratatele teoretice, nici cu simpla enumerare a termenilor tehnici folosiți în arta picturală. Căci tratatele teoretice sînt produsul unui context cultural dat ; ele comportă o parte implicită care trebuie evidențiată. De asemenea, termenii tehnici nu sînt nici ei elemente izolate ; alcătuiesc un tot organic, cu planuri distincte și cu legi proprii de combinație. Preocuparea noastră va fi să arătăm atît structurile interne ale acestui sistem de gîndire și ale acestei practici, cît și principiile lor de funcționare. Lucrarea este compusă din două părți. Prima este consacrată prezentării generale : pornind de

[1] Mai există încă o treaptă, „în afara categoriilor" : *Yi pin*, „opera geniului spontan". Și în cazul acesteia ne întîlnim cu exaltarea comuniunii înnăscute dintre om și natură.

la o noțiune centrală — Vidul —, vom arăta structura unor concepte diverse, în relație unele cu altele, grație căreia arta picturală își dobîndește deplina semnificație. În partea a doua, vom urmări opera — teoretică și practică totodată — a unui pictor anume, cu scopul de a înțelege mecanismul real de funcționare a acestei arte. Unele pasaje din cea de-a doua parte, menite să confirme — într-o oarecare măsură — conținutul celei dintîi, nu ocolesc primejdia repetării. Considerăm utilă, chiar indispensabilă, această repetare în măsura în care ne permite confruntarea unor concepte din unghiuri de vedere diferite.

În afara intenției teoretice, cartea își propune un scop practic, și anume acela de a ajuta cititorul în aprecierea picturii chineze. Ar fi util să prezentăm liniile principale ale picturii chineze, începînd cu Imperiul stabilit cu două secole înaintea erei noastre. Să amintim mai întîi că îndelunga istorie a Imperiului chinez, lung șir de dinastii, a însemnat alternanța unor perioade de unificare internă cu perioade de diviziune. Această alternanță a făcut ca dinastiile Qin și Han (sec. II î.e.n. — sec. II e. n.), dinastii care au înfăptuit unitatea Chinei, să fie urmate de o perioadă de tulburări în urma conflictelor interne și a invaziei barbarilor. Este perioada dinastiilor numite din Nord și din Sud (sec. IV — sec. VI), nordul Chinei fiind ocupat de barbarii care pe de o parte au îmbrățișat budismul, pe de alta s-au integrat culturii chineze. Pentru o nouă reunificare a Chinei a trebuit să vină marea dinastie Tang (sec. VII — sec. IX). Dar, după trei secole de existență, și această dinastie urma să cadă la rîndul ei, sfîșiată de anarhie. Intervine atunci o epocă de sciziuni cunoscută sub denumirea de cele Cinci Perioade (sec. X). Aceasta se încheie cu venirea la putere a dinastiei Song (sec. X — sec. XIII). Pe plan cultural dinastia Song atinge o

strălucire comparabilă dinastiei Tang. Dar e foarte repede minată de atacurile neîntrerupte ale triburilor Liao și Jin care îi obligă pe Song să se retragă la sudul fluviului Yang-zi. După declinul dinastiei Song, China, slăbită, nu e în stare să țină piept fulgerătoarei invazii a mongolilor, care întemeiază o nouă dinastie — și anume, dinastia Yuan (sec. XIII — sec. XIV). Dinastiei Yuan îi succed ultimele două mari dinastii ale Imperiului, Ming (sec. XV — sec. XVII) și Qing (sec. XVII — sec. XIX), fondată de manciurienii care au fost asimilați rapid.

De-a lungul acestei istorii, pictura se dezvoltă fără întreruperi. Ea își urmează legile proprii de transformare, fiind în același timp condiționată de evenimente. În genere, perioadele de diviziune și dezordine nu sînt mai puțin favorabile creației artistice tocmai prin problemele pe care le generează. Există două curente, care se alimentează reciproc, dînd substanță acestei picturi : curentul religios, marcat prin pictura născută din daoism și, mai tîrziu, din budism ; și curentul *profan*, care reprezintă o spiritualitate ce merită să fie luată în seamă. De altfel acest ultim curent, privit ca o aplicare practică a unei gîndiri estetice originale, va face obiectul studiului nostru.

Iată, în paralel cu istoria dinastică, o scurtă vedere de ansamblu a istoriei picturii chineze :

Dinastia Han, deși înfloritoare în domeniul artelor, a lăsat puține opere de pictură. Dintre templele și palatele cu zidurile acoperite de fresce, cele mai multe au dispărut. Ne putem face o imagine despre arta acestei epoci prin intermediul figurilor stilizate gravate în piatră sau cărămidă, sau prin numeroasele texte descriptive. După acestea din urmă, picturile murale din temple și palate aveau un caracter fie mitologic, fie de inspirație confucieană. Puneau accentul pe calitățile moralizatoare ale personajelor (sau ale dramelor evo-

cate) trebuind să servească drept exemplu suveranilor și să-i inspire pe cei care le contemplau. Această tradiție „realistă" și edificatoare avea să se mențină de-a lungul întregii istorii chineze, în ciuda tendințelor ulterioare care aveau să evidențieze expresia liberă și spontană inspirată din daoism sau din budismul Chan (Zen).

De altfel, puțin timp după prăbușirea dinastiei Han, în timpul dinastiilor din Nord și din Sud, arta picturală se diversifică. Pe de-o parte arta budistă capătă o expansiune prodigioasă — dinastiile din Nord îmbrățișînd budismul ; pe de altă parte, începînd cu sec. IV și V în Sud peisajul capătă un loc preponderent. Celebri în această perioadă sînt artiștii Gu Kaizhi, Lu Tanwei, Zhang Sengyou, Zhan Ziqian.

Căutările și cuceririle acestor lungi secole au pregătit extraordinara înflorire din timpul dinastiei Tang. Atunci, împreună cu celelalte arte — caligrafia, poezia, muzica — pictura își lărgește orizontul. Artiști de natură și formație foarte diferite se iau la întrecere. Toate curentele sînt prezente. Iar sistemele de gîndire care stau la temeiul acestor curente — confucianism, daoism și budism — converg și se întrepătrund. În ceea ce privește stilul, avem de-a face cu înflorirea unor tendințe diverse care ar putea fi denumite cu aproximație realism, expresionism și tonalism (sau „impresionism"). În timp ce un Yan Li-ben continuă tradiția picturală a personajelor exemplare, iar un Li Sixun desăvîrșește tratarea realistă a peisajului, Wu Daozi, personalitate spontană și impetuoasă, întruchipează calea expresionistă inaugurată în secolele precedente de Zhang Sengyou și, într-o oarecare măsură, de Gu Kaizhi. Alături de aceste două tendințe opuse, alți artiști, dintre care cel mai celebru este fără îndoială Wang Wei, caută să exprime prin tehnica monocromiei — tehnică excelînd în sugerarea calității tonale a unui peisaj — viziunea lor,

interioară și meditativă. Din cauza dispariției numeroaselor temple de epocă, pictura religioasă propriu-zisă este cunoscută doar prin frescele pictate în anumite grote — în special cele de la Dunhuang.
Arta celor Cinci Perioade și a dinastiei Song continuă marea tradiție Tang, aprofundînd-o. Așa cum pictorii dinastiilor din Nord și din Sud, trăind într-o epocă dramatică, au reușit totuși să ridice arta la un înalt grad de spiritualitate, tot astfel și cei aparținînd celor Cinci Perioade, în ciuda condițiilor precare de viață, s-au afirmat cu opere izbitoare prin caracterul lor grandios. Nu te saturi admirînd peisajele — austere sau semețe, senine sau nostalgice —, ale unui Ju ran, unui Dong Yuan, aceștia fiind continuați de un Fan Kuan sau un Guo Xi. Ultimii doi se numără printre marii maeștri ai dinastiei Song din Nord. Începînd cu secolul al XI-lea, în timpul dinastiei Song, apare tradiția picturii literaților. Această tradiție, avînd ca inițiatori pictori-literați precum Su Dongpo și Mi Fei, predică o estetică rafinată încercînd să infuzeze picturii calitățile pe care le cultivă literatul și anume caligrafia, poezia, reflecția filosofică. Ea constituie curentul major la care vor adera toți marii pictori pînă în timpurile moderne. Datorită operelor lui Liang Kai și Mu Xi — amîndoi adepți ai budismului Chan — secolul al XIII-lea cunoaște apogeul laviului. Sfîrșitul dinastiei Song va fi dominat de Xia Gui, precum și de Ma Lin și Ma Yuan ; folosind o tehnică destul de academică, ei creează totuși o viziune proprie acestui sfîrșit de epocă, viziune de visare și nostalgie.
Sub Ming, în ciuda marelui său rafinament și al perfecțiunii tehnice, arta își pierde puterea de înnoire. Artiștii se mulțumesc adesea să-i imite pe cei vechi și cultivă eclectismul. În legătură cu pictura dinastiei Ming se poate vorbi despre trei școli : cea a Academiei,

ai cărei reprezentanți sînt Wang Mien, Zhou Chen, Tang Yin, Qiu Ying ; cea din Zhejiang în frunte cu Dai Jin ; și, în fine, școala Wu, ilustrată de pictori celebri ca Shen Zhou, Wen Zhengming și Dong Qicchang. Acesta din urmă, în secolul al XVI-lea, propune faimoasa distincție cunoscută în istoria picturii chineze, distincția dintre școlile din Nord și cele din Sud, acordînd precădere artei monocrome din Sud.

După dinastia Ming, manciurienii pun bazele ultimei dinastii, dinastia Qing. În ciuda regimului dictatorial impus la început, pictura, sustrasă cenzurii, cunoaște un avînt excepțional grație unor puternice personalități precum cea a lui Shi tao ori cea a lui Ba Da Shan ren, care atrag prin influența lor grupul celor Opt Excentrici din Yang zhou [1]. De altfel, tradiția clasică este continuată de pictori de mare calitate, în special de către cei patru Wang : Wang Shimin, Wang Jian, Wang Hui și Wang Yuanqi. Tabloul recapitulativ [2] pe care-l propunem în pagina alăturată — în ciuda arbitrarului și a schematizării inerente, nu are alt scop decît pe acela de a da cititorului o privire de ansamblu a tot ce am spus pînă acum.

În istoria picturii chineze există o tradiție care constă în relatarea faptelor și gesturilor marilor pictori avînd scopul de a ilustra stilul lor particular de lucru. Anumite legende frizează uneori fantasticul, avînd ca efect sublinierea rolului — fie sacru, fie magic — acordat picturii. Vom reproduce cîteva dintre cele mai celebre [3] ; este și aceasta o modalitate de a ne familiariza cu

[1] Vezi partea a doua, primul capitol.

[2] Se inspiră din cel propus de Lin Yutang în „*Chinese Theory of Art*".

[3] Sînt extrase în cea mai mare parte din lucrările următoare : *Li dai ming hua ji*, de Zhang Yanyan, *Tang chao ming hua lu*, *Tu hua jian wen zhi*, de Guo Ruoxu, *Xuan he hua pu* și *Hua jian*, de Tang Hou.

	REALIȘTI (de tradiție academică)	IMPRESIONIȘTI (sau tonaliști)	EXPRESIONIȘTI
Dinastiile din Nord și din Sud (317 —)	Gu Kaizi Lu Tanwei Zhan Ziqian		Zhang Seng you
Tang (618 —)	Yan Li ben Li Sixun Li Zhaodao Han Kan Zhou Fang	Wang Wei	Wu Daozi Lu Lengjia Wang Xia
Cele-Cinci-Perioade (907 —)	Huang Quan Xu Xi Gu Hongzhong Zhou Wenju	Jing Hao Guang Tong Dong Yuan Ju ran Li Cheng	
Song (960 —)	Li Konglin Cui Bai Hui Zhong Li Tang Ma Yuan Xia Gui	Fan Kuan Guo Xi Mi Fei Mi Youren Mu Xi	Shi Ke Wen Tong Liang Kai Chen Rong
Yuan (1277 —)	Qian Xuan Zhao Mengfu Ren Renfa	Gao Kegong Huang Gongwang Wu Zhen Ni Zan Wang Meng	
Ming și Qing (1368—1911)	Dai Jin Zhou Chen Tang Yin Qiu Ying Dong Qichang	Shen Zhou Wen Zhengming Cei patru Wang Yun Shouping Wu Li	Xu Wei Shi tao Zhu Da Gong Xian Cei opt Excentrici

marii pictori, de a ne înlesni înțelegerea secretului artei picturale chineze.

Zhuang zi, marele filosof daoist al secolului al III-lea î.e.n., povestește următoarea întîmplare : Într-o zi, prințul Yuan din dinastia Song și-a exprimat dorința de a avea un tablou frumos ; numeroși pictori s-au înfățișat înaintea lui. După ce au primit instrucțiuni, au făcut cu toții o adîncă plecăciune și au rămas pe loc, apucîndu-se îndată să-și înmoaie pensulele și să-și frece tușurile ; erau atît de mulți încît jumătate rămăseseră afară. După ora fixată, calm și fără grabă, a mai sosit un pictor. După ce-a primit instrucțiunile, s-a întors la el acasă, fără să-și mai piardă vremea pe acolo. Prințul a trimis iscoade să vadă ce făcea. Înainte de a se apuca de lucru își scosese vesta și, gol pînă la brîu, se așezase turcește, cu picioarele încrucișate. „Iată un pictor adevărat, spuse prințul, pe el îl căutam."

Zhang Sengyou, care a trăit în timpul dinastiilor din Nord și din Sud, pictase pe zidurile templului Anluo din Nanjing patru dragoni uriași. Dragonilor le lipseau, însă, ochii. Celor care-l întrebau de ce și cum, pictorul le răspundea : „Dacă le-aș pune ochii, dragonii și-ar lua zborul". Neîncrezători, oamenii l-au acuzat de înșelătorie. La insistența lor pictorul acceptă să facă o demonstrație. Dar, abia terminase de desenat ochii la doi dragoni, cînd se auzi un tunet asurzitor. Zidurile s-au despicat, lăsîndu-i pe cei doi dragoni să piară cu iuțeala fulgerului. Cînd s-a așternut calmul, au văzut cu toții că pe ziduri nu se mai aflau decît cei doi dragoni lipsiți de ochi.

Gu Kaizhi, celebrul pictor al dinastiei Jin, se îndrăgostise de o tînără care locuia în casa alăturată. Însă ea l-a respins. Mînios, Gu o desenă pe peretele camerei sale, cu un ac împlîntat în dreptul inimii. Din clipa aceea, fata s-a îmbolnăvit de o ciudată boală de inimă. Nu s-a putut vindeca decît atunci cînd pictorul, în urma rugăminţilor ei, a smuls acul.

Zhang Xiaoshi, din dinastia Tang, s-a întors la viaţă după ce fusese la un pas de moarte. De atunci s-a dovedit neîntrecut în reprezentarea scenelor de infern. Povestea spune că ceea ce picta nu era rodul imaginaţiei sale ; erau mărturii trăite.

Era în timpul erei Kai yuan, sub dinastia Tang ; generalului Pei îi murise mama. Îl rugă pe marele pictor Wu Daozi să picteze în templul Tian jing chipurile unor zei, pentru ca ei să ocrotească sufletul moartei. Wu îl rugă pe general să „întruchipeze" el însuşi, într-o strălucită demonstraţie, imaginea atotputerniciei zeilor faţă cu demonii. Lepădîndu-şi haina de doliu şi îmbrăcîndu-se în veşminte de luptă, generalul încălecă. Porni în galop, interpretă un dans al săbiei. Strălucita sa înfăţişare şi gesturile executate în ritm fulgerător îi uimiră pe toţi cei veniţi cu miile, să asiste la scenă. Inspirat, exaltat, pictorul şi-a lepădat hainele şi a început să picteze într-un avînt irezistibil, ca şi cum s-ar fi aflat în transă. Aerul vibra la unison cu trăsăturile pensulei... Cînd să pună aureola pe creştetul fiecărui zeu în parte, pictorul trase, dintr-o singură mişcare, un cerc perfect. Mulţimea, subjugată, izbucni în strigăte de admiraţie.

Împăratul Xuan Zong rămăsese cu nostalgia peisajului din valea fluviului Jialing. Îi trimise acolo

pe Li Sixun (marele peisagist de tendință realistă) și pe Wu Daozi : la întoarcere trebuiau să picteze pe zidurile palatului Datong scenele văzute. Li s-a întors încărcat cu schițe și documente, și i-au trebuit cîteva luni pentru a picta un tablou. Wu s-a întors cu mîinile goale. „Totul stă înscris aici, în inimă", i-a spus împăratului uimit. Apucîndu-se de treabă, Wu a realizat în numai cîteva zile o capodoperă.

Tot lui Li Sixun (despre care spuneam adineaori că a decorat palatul Datong) i-a revenit și sarcina de a picta paravanurile din același palat. Le-a împodobit cu peisagii cu munți și ape, scene care au trezit admirația tuturor. Cu toate acestea, împăratul se plînse într-o zi, pictorului : „Cascadele pe care le-ai pictat sînt mult prea zgomotoase ; nu mă lasă să dorm !"

Lu Lengjia a studiat pictura pe lîngă Wu Daozi. Era însă disperat, temîndu-se că niciodată nu va putea să ajungă la înălțimea artei maestrului său. Fiind însărcinat cu realizarea frescelor din templul Zhuang yan, Lu Lengjia se strădui să atingă măiestria frescelor lucrate de Wu în templul Zhong zhi. Într-o zi, Wu intră întîmplător în templul Zhuang yan și văzu lucrarea fostului său discipol. Strigătele sale de admirație trădau însă și groază : „Pictorul mi-era inferior ; în frescele acestea s-a dovedit a fi deopotrivă cu mine. Dar și-a irosit întreaga energie creatoare." Într-adevăr, puțin timp după aceea, Lu s-a stins din viață. Legenda povestește că Wu Daozi a dispărut în negurile unui peisaj pe care abia sfîrșise să-l picteze, așa cum contemporanul său, poetul Li Po, a murit înecat în timp ce încerca să atingă, în

unda unui rîu, oglindirea lunii de-atîtea ori cîntată.

Han Gan, celebrul pictor de cai din dinastia Tang, primi într-o seară vizita unui bărbat în veşminte roşii, care îi spuse : „Sînt trimisul duhurilor. Vă roagă să le desenaţi un armăsar, unul de soi, căci le face mare trebuinţă." Han Gan făcu întocmai. Schiţă un cal fantastic şi pictă apoi tabloul pe o foaie mare de hîrtie ; arse hîrtia şi înmînă cenuşa ei mesagerului. Acesta se făcu nevăzut. Au trecut anii şi Han se întîlni cu un prieten veterinar care-i povesti că îngrijise un cal avînd o înfăţişare cu totul neobişnuită. Cînd Han văzu despre ce cal era vorba, strigă : „Dar ăsta-i calul pictat de mine !" În clipa următoare animalul se prăbuşi ca lovit de trăsnet. Cu acest prilej veterinarul descoperi la unul din picioarele calului un cusur în alcătuire. Tulburat, Han reveni acasă. Scoase vechea schiţă şi văzu, uimit, că într-adevăr la piciorul drept al calului pensula îşi deviase ductul.

În timp ce se afla întîmplător la Wu Wei, Mi Fei, din dinastia Song, observă într-o zi o stîncă uriaşă de o nemaivăzută urîţenie. Încîntat, îşi îmbrăcă veşmîntul de ceremonie, se înclină pînă la pămînt în faţa ei numind-o : prea iubite frate mai vîrstnic.

În *Tu hua jian wen zhi*, Guo Si povesteşte cum picta tatăl său, Guo Xi : „Înainte să se apuce de lucru, se aşeza în apropierea unei ferestre luminoase. Făcea ordine pe masă, aprindea tămîie şi îşi aşeza cu grijă pensulele şi cernelurile. Apoi se spăla pe mîini, ca şi cum ar fi aşteptat un oaspete de vază. După aceea păstra tăcerea un timp îndelungat, să-şi liniştească mintea şi să-şi

adune gîndurile. Abia cînd se contura viziunea exactă a ceea ce urma să facă, se apuca să picteze. Deseori pomenea despre teama ce-l încerca, teama de a sta în faţa lucrării cu gîndul în altă parte.
Wang Mo, pictorul pribeag al dinastiei Tang, era vestit pentru faimoasele sale beţii. Obişnuia să bea zdravăn înainte să se apuce de lucru. Odată beat, începea să picteze „împroşcînd cerneala". Rîzînd, cîntînd, gesticula cu mîinile şi cu picioarele. Din pensula lui fermecată — i se întîmpla să-şi înmoaie şi părul său lung în cerneală în chip de pensulă — figurile apăreau ca prin minune, munţi, copaci, stînci, nori, unele strălucitoare, altele străvezii, ca şi cînd ar fi izvorît de-a dreptul din izvorul Creaţiei. Odată terminat, tabloul era atît de adevărat, încît ţi se părea că nu vezi nici urmă de tuş. La moartea pictorului coşciugul era uşor ca fulgul, ai fi zis că e gol; povestea spune că trupul i s-ar fi prefăcut într-un nor.

Am dori să terminăm aceste Preliminarii evocînd prestigioasa figură a pictorului-poet Wang Wei, întemeietorul picturii monocrome şi fondatorul şcolii numite din Sud. Paradoxal, poezia lui ne este bine cunoscută, în schimb, nu ne-a parvenit nici unul din tablourile lui. Tocmai din cauza „absenţei" oricărei opere pictate, succesorii lui Wang Wei au tot încercat să-i recreeze tablourile purtînd titluri atît de evocatoare. Astfel, Wang, prin ceea ce scrie şi prin ceea ce şi-au imaginat alţii despre pictura sa, este creatorul unui spaţiu de vis, tipul anume de spaţiu spre care tinde pictura chineză. Dăm textul complet al unei scrisori pe care Wang a adresat-o, din refugiul lui, unui prieten, poetul Bei Di, scrisoare care reflectă o sensibilitate izvorîtă din simplitate, simpatie şi viziune interioară.

„Vremea e încă senină și-i plăcută în acest sfîrșit de lună, a douăsprezecea. Puteam trece muntele să vin să te văd ; n-am făcut-o, te știam cufundat în studiul clasicilor. Mi-am îndreptat pașii spre coline și m-am dus la templul Îndurării. Am mîncat pe un colț de masă în tovărășia călugărilor și am pornit mai departe. La nord de Izvorul-Negru pe care l-am trecut, luna înălțată lumina întreg ținutul. M-am urcat pe colina Hua zi de unde puteam privi apa rîului Wang quan unduind sub raza lunii. Departe, printre copacii din pădure, clipeau cîteva focuri. În marginea satului, aproape, lătratul cîinilor amintea strigătul leopardului. Se auzeau săteni măcinînd orezul ; un dangăt de clopot, din cînd în cînd. Acum e liniște, pretutindeni ; a adormit și tînăra slujitoare... În singurătatea mea sînt copleșit de o amintire : minunatele clipe cînd, mînă în mînă, ne plimbam pe cărările șerpuite de lîngă rîu și stihuiam împreună. De-ar veni odată primăvara să dea mugurul florilor din munți ! Peștii freamătă zburdînd prin ape și pescărușii își iau zborul ca vîntul ; în zori, fazanii cîntă pe cîmpul de smaragd, strălucind de rouă : Ah, vremea nu-i departe ; ai să vii să te bucuri împreună cu mine de priveliștea de aici, nu-i așa ? Spiritul tău, atît de înalt, de subtil, știe să surprindă taina frumuseții : altminteri n-aș îndrăzni să te plictisesc cu o ușuratecă invitație. Îți trimit răvașul printr-un cărăuș în trecere pe aici.

Ermitul muntelui
WANG WEI

Partea întîi

ARTA PICTURALĂ CHINEZĂ PRIVITĂ PRIN PRISMA NOȚIUNII DE VID

Introducere

Pe tot parcursul încercării noastre de a lămuri datele de bază ale unei semiologii chineze*ş*ti, ne „lovim" neîncetat de o noţiune centrală, deseori neglijată — neglijată pentru că este prea centrală — şi anume Vidul. Întru nimic mai prejos decît vestitul cuplu Yin-Yang, Vidul este un pivot al sistemului de gîndire chinezesc. Dacă ne străduim să observăm — cît de cît — maniera în care chinezii au conceput universul, constatăm că Vidul este, într-o oarecare măsură, „indefinibil". În afara conţinutului filosofico-religios pe care-l implică, el dirijează şi mecanismul unui întreg ansamblu de practici expresive : pictură, poezie, muzică, teatru ; cît şi al unor practici care ţin de domeniul fiziologicului : reprezentarea corpului uman, gimnastica taijiquan, acupunctura etc. Rolul său fundamental este prezent pînă şi în domeniul artei militare şi al artei culinare.
Căci, în optica chineză, Vidul nu este, aşa cum s-ar putea presupune, ceva vag ori inexistent ; este un element dinamic, mereu în acţiune. Legat de ideea sufl*u*rilor vitale şi de principiul alternanţei Yin-Yang, constituie locul anume în care au loc transformările, în care Plinul este pe cale să atingă adevărata lui plinătate. Într-adevăr el este cel care, introducînd discontinuitatea şi reversibilitatea într-un sistem dat, permite unităţilor

componente ale sistemului să depășească opoziția rigidă și desfășurarea în sens unic, oferind în același timp posibilitatea unei fuziuni totale a omului cu universul.

Deși esențială în gîndirea chineză, noțiunea de Vid n-a fost totuși niciodată studiată în mod sistematic, în sensul aplicațiilor ei practice. Ce-i drept, textele în care Vidul este menționat în mod constant sînt numeroase ; dar este prezentat ca o entitate naturală pe care nu te osteneşti să o definești decît rareori. Din această cauză statutul și funcționarea lui au rămas oarecum nedeterminate. Cu toate acestea există o tradiție implicită, tradiție la care se referă toată lumea. Ar fi de ajuns să ne oprim la domeniul artistic : fără să fie mare cunoscător, un chinez, artist sau amator, acceptă în mod intuitiv Vidul ca pe un principiu de bază. Să luăm de pildă principalele forme artistice : muzica, poezia, pictura. Fără a intra în detalii, se poate spune de la prima vedere că în interpretarea muzicală, Vidul se traduce prin anumite ritmuri sincopate, și, mai ales, prin tăcere. Tăcerea nu este o măsură calculată mecanic ; întrerupînd curgerea continuă, creează un spațiu care permite sunetelor să persiste dincolo de ele, atingînd ceea ce s-ar putea numi rezonanța dincolo de rezonanță [1]. În poezie, Vidul este introdus prin suprimarea anumitor vocabule gramaticale numite, pe bună dreptate, cuvinte-goale, sau prin introducerea unei forme originale în cadrul unui poem : și anume paralelismul [2]. Prin discontinuitatea și reversibilitatea pe care le generează în progresia lineară și temporală a limbajului, aceste procedee trădează dorința poetului de a crea

[1] *Huai nanzi,* cap. I : „In-formalul este părintele străbun al ființelor, după cum «Cel fără glas» este strămoșul rezonanței."

[2] Am studiat noi înșine aceste procedee în lucrarea *„Scrierea poetică chineză."*

un raport deschis de reciprocitate între subiect și lumea obiectivă, de a transforma Timpul trăit în Spațiu viu (vom dezvolta acest punct de vedere în capitolul I). Totuși, Vidul se manifestă în chipul cel mai vizibil și mai complet în pictură. În anumite tablouri datînd din timpul dinastiilor Song și Yuan se constată că Vidul (spațiul ne-pictat) ocupă cam două treimi din pînză. În fața unor asemenea tablouri pînă și spectatorul neavizat simte în mod confuz că Vidul nu este o prezență inertă, că e străbătut de sufluri legînd lumea vizibilă de o lume invizibilă. Mai mult, în chiar interiorul lumii vizibile (spațiul pictat), între Munte și Apă de exemplu, care constituie cei doi poli ai săi, Vidul continuă să circule prin intermediul norului. Născut din condensarea apei, norul e un stadiu intermediar între polii aparent antinomici; în același timp, ia forma muntelui —, antrenînd cele două elemente într-un proces reciproc de devenire: Munte⇄Apă. Într-adevăr, în optica chineză, dacă Vidul n-ar exista între Munte și Apă, ele s-ar afla într-o opoziție rigidă și, ca atare, statică, fiecare fiind întărit în statutul său față de celălalt și definit prin chiar această opoziție. În timp ce, cu ajutorul Vidului median, pictorul creează impresia că, virtual, Muntele poate intra în Vid topindu-se în valuri și invers, Apa, trecînd prin Vid, poate deveni Munte. Astfel, Muntele și Apa nu mai sînt percepute ca elemente parțiale, încremenite în opoziție; ele personifică legea dinamică a Realului. Tot în domeniul pictural, datorită Vidului care răstoarnă perspectiva lineară, această relație reciprocă de devenire mai poate fi constatată în interiorul tabloului — între om și natură —, sau între spectator și tabloul în întregul lui. Urmărind exemplele oferite de muzică, poezie și mai ales de pictură, nu poți să nu fii izbit de rolul activ pe care îl joacă Vidul. Se dovedește a fi exact contrariul unui „*no man's land*", care ar implica neu-

tralitate sau compromis ; dimpotrivă, Vidul permite procesul de interiorizare şi de transformare prin care orice lucru îşi întregeşte fiinţa cu ceea ce nu este încă, ajungînd astfel la totalitate. În acest sens, în China pictura este o filosofie activă ; e considerată o practică sacră, pentru că ţelul ei este împlinirea totală a omului, incluzînd straturile sale subconştiente. În celebrul său *Li dai ming hua ji*, Zhang Yanyuan spune : „Pictura desăvîrşeşte cultura, cîrmuieşte relaţiile umane şi cercetează misterul universului. Preţuieşte cît cele Şase Canoane ; şi, întocmai ca întoarcerea anotimpurilor, rînduieşte ritmul naturii şi al omului". Iată motivul pentru care, studiind Vidul, am ales pictura ca domeniul lui de aplicaţie. Este adevărat că dihotomia Vid/Plin este o noţiune valabilă şi în artele plastice occidentale. Vom avea grijă, în cele ce urmează, să subliniem înţelesul specific pe care-l are Vidul în China.

Filosofie a vieţii în mişcare. Înainte de abordarea Vidului în pictură, se cuvine ca studiul de faţă să-i demonstreze fundamentarea filosofică. Să precizăm, totuşi, că punem accentul nu atît pe filosofie, cît pe semiologie. Aceasta implică din partea noastră următoarele opţiuni :

1. Vidul va fi privit mai curînd ca un semn, nu numai ca o noţiune. Semn privilegiat, deoarece, într-un sistem dat, el este cel ce dă celorlalte unităţi putinţa de a se defini ca semne. Înainte de toate, va trebui, deci, să dăm atenţie rolului său funcţional.

2. Analiza noastră se sprijină pe cele mai importante texte existente ; din această cauză fiecare afirmaţie se referă la numeroase citate. Optica unui semiolog trebuie să fie, însă, alta decît cea a unui exeget sau filosof. Căci atît gîndirea filosofică asumată de către pictură, cît şi pictura în sine, ca practică semnificantă, au luat naştere într-un context încărcat cu intenţii implicite, inconştiente.

Prin urmare munca semiologului trebuie să depășească tradiția explicită, evitînd, bineînțeles, pericolul extrapolării. Autenticitatea unui asemenea studiu își află garanția într-o analiză internă dusă riguros pînă la capăt, urmărind degajarea elementelor constituante, stabilind nivelele de observație ; abia atunci pot fi surprinse trăsăturile pertinente și adevăratul cod al funcționării.
Ar fi de dorit ca un asemenea studiu semiologic să nu prezinte un interes strict academic. Ar trebui să poată evidenția datele esențiale, permanente ale unei culturi. Dacă, inițial, Vidul făcea parte dintr-o concepție globală reprezentînd o tentativă de explicație spirituală și rațională a Universului, mai tîrziu, în ciuda schimbărilor intervenite în această concepție, Vidul a rămas un element primordial al modului în care chinezii sesizează lumea obiectivă. Devenit o „cheie" a vieții practice, Vidul propune nu numai o „explicație" (în ciuda faptului că, în urma unor experiențe multimilenare, s-a născut dintr-o intuiție fundamentală) cît o „cuprindere", o „înțelegere" și, în cele din urmă, o înțelepciune propunînd o anumită artă de a trăi. Vidul, corelat cu alte cîteva noțiuni — cum ar fi suflurile vitale, și cuplul Yin-Yang, — este fără îndoială afirmarea cea mai originală, dar și cea mai constantă, a unei viziuni dinamice a vieții în China. În această țară el continuă și va continua să dirijeze numeroase practici vitale din afara domeniului artistic, cum ar fi acupunctura și gimnastica taijiquan.

I
Vidul în filosofia chineză

Ideea Vidului a existat întotdeauna în China, figurînd în lucrarea inițială a gîndirii chineze și anume „Cartea Mutațiilor" — lucrare determinantă, deoarece principalele școli de gîndire care au apărut în epoca Regatelor beligerante (sec. V — sec. III î.e.n.) s-au situat în funcție de ea sau au fost influențate de ea.

Totuși, cei care au acordat Vidului locul central în cadrul sistemului lor de gîndire sînt filosofii daoiști. Esența acestui sistem a fost formulată de cei doi întemeietori ai școlii, Lao Tzi și Zhuang zi (acesta din urmă trăind către sfîrșitul sec. IV î.e.n.). Puțin mai tîrziu, sub dinastia Han, Huai nanzi avea să contribuie din plin la dezvoltarea unor aspecte ale acestei gîndiri. Scrierile acestor gînditori constituie baza doctrinei daoiste, la care se referă cei mai mulți critici de artă cînd își elaborează teoriile. Gîndirea asupra artei își are, de altfel, începutul în vremea celor Șase-Dinastii (sec. III — sec. VI e.n.), epocă în care a dominat curentul neodaoist. Wang Bi, Xiang Xiu, Guo Xiang, sau Lie zi (ale cărui scrieri au fost adunate atunci) — cu toții reprezentanți ai acestui curent, au reînnoit gîndirea daoistă punînd accentul pe noțiunea Vidului.

Această noțiune nu aparține în exclusivitate daoiștilor.

Au existat şi alţi filosofi care au integrat-o în sistemul lor, acordîndu-i mai multă sau mai puţină importanţă. Aşa se face că întîlnim interpretări ale Vidului la Xun zi [1] şi Guan zi (aparţinînd tendinţei confucianiste şi legiste), contemporani şi unul şi celălalt cu Zhuang zi. Mai tîrziu, odată cu marii maeştri ai budismului Chan (Zen), — sub dinastia Tang (sec. VII — IX), Vidul va deveni o temă majoră, reluată de neoconfucianişti — în concepţia lor cosmologică — în timpul dinastiei Song (sec. X — sec. XIII).

Cum intenţia noastră nu este de a studia evoluţia concepţiei despre Vid, ci felul în care fundamentează filosofic anumite domenii practice, ne vom limita la textele întemeietorilor daoismului (Lao Tzî, Zhuang zi şi, eventual, Huai nanzi) deoarece, după cum am mai spus-o, gîndirea estetică ulterioară se bazează aproape în exclusivitate pe ele.

În ceea ce priveşte realitatea Vidului, ne propunem să urmărim trei puncte : modul în care este conceput Vidul ; raportul pe care-l întreţine cu dualitatea Yin-Yang ; implicaţiile Vidului în viaţa omului.

1. CONCEPŢIA VIDULUI

Parcurgînd textele lui Lao Tzî şi Zhuang zi, nu putem trece cu vederea o anume confuzie în statutul Vidului ; el este perceput ca ţinînd deopotrivă de două domenii :

[1] *Granet. La Pensée chinoise*, p. 464: „Xun zi consideră că pentru a înlătura orice posibilitate de greşeală, Inima trebuie să se păstreze goală, în pace. Ceea ce înţelege el prin Vid al Inimii, nu este un vid extatic, ci o stare de nepărtinire... Judecata trebuie să aibă în vedere obiectul în întregul lui ; ea nu are valoare decît dacă este rezultatul unui efort de sinteză a spiritului".

cel numenal şi cel fenomenal [1]. Este în acelaşi timp starea supremă o Obîrşiei şi elementul central în mecanismul lumii obiectuale. Sub unghi daoist, această dublă natură a Vidului nu pare ambiguă, statutul său originar garantînd — într-un fel — eficacitatea funcţionalităţii sale ; invers, această funcţionalitate de diriguitor al tuturor lucrurilor constituind însăşi dovada realităţii Vidului primordial.
Pentru a fi mai limpezi, vom examina separat aceste două aspecte ale Vidului, deşi ele se interferează neîncetat.

a. *Vidul ţinînd de numenal*

Vidul constituie baza ontologiei daoiste. Insubstanţialul, Nimicul, Golul au fost înaintea Cerului şi a Pămîntului. Din punct de vedere terminologic, doi termeni sînt legaţi de ideea Vidului : *wu* şi *xu* (mai tîrziu, budiştii vor prefera un al treilea : *kong*). Cei doi termeni, fiind solidari, sînt adesea confundaţi. Totuşi, fiecare din ei poate fi definit prin contrariul său. Astfel *wu*, avîndu-l drept corolar pe *you* „Avutul" este tradus în Occident prin „Insubstanţialul" sau prin „Nimicul" ; în timp ce *xu*, cu corolarul său *shi* „Plin", se traduce prin Vid.
Lao Tzî şi Zhuang zi desemnează de cele mai multe ori Originea universului prin *wu* „Nimicul", în timp ce termenul *xu* este folosit atunci cînd trebuie caracterizată starea orginară spre care tinde orice fiinţă. Începînd cu epoca Song, mai ales datorită filosofului Zhang

[1] Credem că, oricît de inadecvată ar părea dihotonomia numen/fenomen, poate încadra mai bine gîndirea chineză decît dihotomia transcendent/imanent. Înţelegem prin numen ceea ce ţine de Creaţia originară, ceea ce este încă nediferenţiat şi virtual. Prin fenomen, desemnăm aspectele concrete ale universului creat. Cele două, numen şi fenomen, nu sînt nici separate, nici în simplă opoziţie ; între ele, deşi nu aparţin aceluiaşi nivel, se ţes legături organice.

Cai — cel care a consacrat expresia *tai xu* „Vidul suprem", termenul *xu* a devenit termenul fundamental pentru desemnarea Vidului.

LAO TZÎ [1] (cap XL) Cele Zece mii de ființe răsar din Substanță ; Substanța răsare din Nimic.

ZHUANG ZI (cap. „Cer-Pământ") Întru început a fost Nimicul (*wu*) ; Nimicul nu are nume. Din nimic a răsărit Unul. Unul nu are chip.

LAO TZÎ (cap. XVI) La extrema limită a Vidului (*xu*), dăinuie liniștea desăvîrșită. În vreme ce toate Ființele se avîntă în fire, contemplu neclintit Întoarcerea.

ZHUANG ZI (cap. „Cer-Pământ") Cine dobîndește puterea începuturilor, se identifică cu obîrșia Lumilor ; printr-însa, cu Vidul (*xu*).

ZHUANG ZI (cap. „Postul Inimii") Dao stă împlîntat în rădăcina lui, care e Vidul.

HUAI NANZI (cap. „Legile Cerului") Dao se naște din Vid, Vidul a dat naștere Cosmosului care răspîndește Suflul vital.

Din ultimele două citate se poate vedea că Vidul este legat de Dao „Calea". Ar fi util să precizăm aici relația dintre ele. Simplificînd mult, am putea spune că, în raport cu Vidul, Dao are un conținut mai general. Uneori reprezintă Obîrșia și atunci este confundat cu

[1] În China, în lipsa unui titlu special, pentru desemnarea operei complete a unui mare filosof se folosește, în general, chiar numele acestuia. De aceea operele lui Zhuang zi și ale lui Huai nanzi sînt — respectiv, desemnate : *Zhuang zi* și *Huai nanzi*. În ceea ce privește opera lui Lao Tzi, ea este cunoscută sub titlul de Dao de jing (*Cartea Căii și a Virtuții*) ; dar, conform tradiției și din mai multă comoditate o vom numi *Lao Tzi*.

Vidul ; alteori apare ca o manifestare a acestuia ; sau, într-o accepție și mai largă, include întreg universul creat care îi este imanent. De altfel, Lao Tzî a încercat în următoarele două pasaje să „descrie" Calea, Dao, ca pe o manifestare a Vidului.

> LAO TZÎ (cap. XXV) Ceva ființa mai înainte de Cer și Pămînt, un amestec. Cît era de tăcut ! Și fără de margini : Odihnind în sine și fără stricăciune, fără cusur nici irosiri. S-ar zice că e Muma a tot ce e sub Ceruri. Numele nu i-l știm ; e Calea, spunem.
>
> LAO TZÎ (cap. XIV) Privind, nu e văzut, și-l numim Nevăzutul ; ascultînd, nu-i auzit, îi spunem Neauzitul ; pipăind, nu e simțit, spunem că e Imperceptibilul : iată trei lucruri de neînțeles ; nedespărțite sînt una. Sus nu răspîndește lumină, jos nu e întunecat. O șerpuire nedeslușită și fără sfîrșit pînă la întoarcerea în Neființă... I se spune Chipul a ce nu are chip, Imaginea a ce nu este Imagine...

În ceea ce-l privește pe Zhuang zi, el este de părere că Dao nu poate fi conceput decît în funcție de Vid.

> ZHUANG ZI (cap. „Călătorie a înțelepciunii în Nord") Fără-de-Început spune : „Dao nu poate fi auzit ; ceea ce se poate auzi nu e el. Dao nu poate fi văzut ; ceea ce se poate vedea nu e el. Dao nu se poate rosti ; ceea ce rostești nu e el. Cel ce naște formele nu are formă. Dao nu poate fi numit." Apoi adaugă : „Cine răspunde cînd e întrebat ceva cu privire la Dao, înseamnă că nu-l cunoaște ; simplul fapt că pui o întrebare

despre el, e dovada că nici măcar nu l-ai auzit pomenindu-se. Dao nu îngăduie nici întrebări, nici răspunsuri. A pune întrebări cu privire la Dao care nu îngăduie întrebări, înseamnă a-l considera mărginit. A da răspunsuri despre Dao care nu are nici un fel de răspuns înseamnă a-l privi ca lipsit de interioritate. Cine răspunde la întrebări privind ceea ce este lipsit de interioritate cui pune întrebări privind ceea ce-i mărginit, nu înţelege universul exterior, nici originea lui interioară. Nu trece de muntele Kun lun, şi nu ajunge la Vidul suprem."

b. *Vidul ţinînd de fenomenalitate*

Odată cu primatul Vidului trebuie subliniată în ontologia daoistă importanţa rolului său în sfera lumii materiale. Dao îşi are originea în Vid ; dar Dao nu funcţionează pentru a însufleţi cele Zece mii de fiinţe decît prin intermediul conceptului Vidului, din care decurge Suflul primordial şi celelalte sufluri vitale. Vidul nu este doar treapta supremă către care trebuie să tinzi ; fiind el însuşi conceput ca substanţă, îl afli înlăuntrul tuturor lucrurilor, instalat chiar în miezul fiinţei lor.

Vidul tinde către plenitudine. El este cel care permite tuturor lucrurilor „împlinite" să-şi atingă adevărata plenitudine. Astfel Lao Tzî a putut să afirme : „Adevărata plinătate pare că e goală ; atunci e nesecată" (cap. XLV). Într-un alt loc, tot el spune : „Calea duce spre Vidul de mijloc — aşa îi e felul. Totuşi nu seacă niciodată nici nu se revarsă peste maluri" (cap. IV).

În ordinea realului Vidul are o reprezentare concretă : valea. Deşi concavă — goală, am putea spune — ea hrăneşte făpturi fel şi fel ; purtîndu-le, le conţine, fără a se lăsa năpădită ori secătuită de ele.

LAO TZÎ (cap. VI) Duhul Văii trăieşte în veci ; cînd vorbeşti de el, vorbeşti de Muma cea de taină. Ea are o Poartă prin care ies Cerul şi Pămîntul. Asemeni unui izvor plin de mister, curgerea nu are sfîrşit ; sorbi fără teama de a o vedea sfîrşindu-se vreodată (Duhul coboară jos în vale, — apoi urcă din ea şi e suflare. Duhul şi Valea se ţin înlănţuiţi, dînd naştere Vieţii.)

LAO TZÎ (cap. XXVIII) Cocoş în conştiinţă, găină în purtare, — erau văiuga lumii. Văiugă a lumii fiind, stăruiau în tăria dintîi, ună şi întreagă, întorşi într-ale copilăriei. Alb în conştiinţă, negru în purtare — erau îndreptarul lumii. Îndreptarul lumii fiind, stăruiau în dreptatea tăriei dintîi, întorşi întru Nemărginire. Conştiinţă în ţinută, smerenie în purtare, — erau matca lumii. Matca lumii fiind, stăruiau mulţumiţi în tăria dintîi, întorşi întru Simplitate.

ZHUANG ZI (cap. „Cer şi Pămînt") „Încotro, stăpîne ?" îl întrebă Furtuna. „Înspre Valea cea Mare", răspunse Întunericul Adînc „De ce ?" „E locul în care poţi să torni oricît fără să-l umpli vreodată, din care poţi sorbi fără teama de a-l seca."

Imaginea văii este legată de cea a apei. Asemeni suflurilor, apa, aparent lipsită de consistenţă, pătrunde peste tot, însufleţind totul. Pretutindeni, Plinul este partea vizibilă a structurii, însă Golul este cel care structurează folosirea.

LAO TZÎ (cap. LXXVIII) Nimic pe lume nu-i mai mlădios şi mai nevolnic decît apa. Totuşi cine

se poate măsura cu ea cînd înfruntă puterea ? Vidul dintr-însa îi dă putința de a se preface.

LAO TZÎ (cap. XVIII) Ce e slab în lumea asta, biruie în timp ce-i tare. Ce nu e dens pătrunde solidul compact. După asta recunosc cîștigul Nefăptuirii.

Pornind de la premisele ultimelor două citate, Lao Tzî și Zhuang zi apelează în mod constant la exemple concrete pentru a demonstra activitatea Vidului.

LAO TZÎ (cap. V) Locul dintre Cer și Pămînt oare nu se aseamănă cu niște foale ? Cînd e golit, nu-i dai de capăt ; cînd îl pui în mișcare, lucrează fără încetare. Vorbă multă, socoteală multă, mai bine am face să ne ținem la Mijloc. (Cele Zece mii de ființe nu trăiesc decît cuprinse în larga mișcare pe care le-o imprimă Vidul ce le străbate. Golul dintre Cer și Pămînt adăpostește viața ; este nodul vital, centrul viu, locul unde iau naștere influxurile și se petrec schimbările.)

LAO TZÎ (cap. XI) Treizeci de spițe se întîlnesc în butucul roții ; golul din mijloc pune caru-n mișcare. Dintr-un bulgăre de lut naște ulciorul ; golul dinăuntru îi face rostul. Găurești zidul să faci uși și ferestre ; golurile fac încăperea. Ceea ce Este, dă folosul ; ce Nu-i, folosința.

ZHUANG ZI (cap. „Discurs cu privire la sabie") Iată, ăsta mi-e meșteșugul : îmi înfățișez vidul. Pornesc la luptă atrăgîndu-mi adversarul printr-un avantaj aparent. Atac la urmă, dar lovesc cel dintîi.

ZHUANG ZI (cap. „Principii de higienă") Încheieturile ciolanelor de bou au interstiții, iar

lama cuțitului (măcelarului) nu e groasă. Cine știe să înfigă subțirele lamei în interstiții mînuiește ușor cuțitul, caci lucrează strecurîndu-se printre goluri.

ZHUANG ZI (cap. „Cer și Pămînt") Vidul înseamnă măreție. Poate fi asemănat cu pasărea — cînd pornește să cînte, e una cu Universul.

2. RAPORTUL VID-PLIN ȘI YIN-YANG

Înainte de a examina acest raport, trebuie precizate datele cosmologiei daoiste. Aceasta a iscat atît de multe comentarii și interpretări încît nu se poate pune problema rezumării lor aici. E de ajuns să ne referim la celebrul pasaj din capitolul XLII din Lao Tzî, pasaj care conține principalele noțiuni de care ne-am folosit pînă acum : Vidul, Dao, Suflul primordial, Yin-Yang, cele Zece mii de ființe, etc.

Dao este părintele Unul-ui
Din Unu purcede Doi
Din Doi, Trei
Trei dă naștere celor Zece mii de ființe
Cele Zece mii de ființe se sprijină pe Yin
Îmbrățișîndu-l în același timp pe Yang
În sînul Vidului Armonia este rodul Suflurilor mediane.

Pentru mai multă limpezire, cu riscul unei excesive simplificări, propunem următoarele echivalențe :

Dao = Vidul original
Unul = Suflul primordial [1]
Doi = Yin-Yang (sufluri vitale)

[1] După Guo Xiang, de exemplu Zhang Cai.

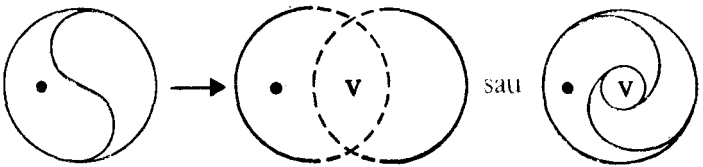
Trei = Yin-Yang + Vidul median (după unele comentarii) [1]

Conform acestor echivalențe s-ar putea spune că, în universul creat, atît ființele, cît și raporturile dintre ele sînt dominate de principiul alternanței Yin-Yang. (Inițial Yin și Yang au fost concepute ca două sufluri derivate din suflul primordial; elementelor Yin și Yang le mai corespund Pămîntul și Cerul). Totuși, cuplul Yin-Yang poate să funcționeze, și ființele să-și afle Armonia, numai datorită unui al treilea factor, și anume Vidului median.

În acest context, legăturile dintre cele două cupluri Yin-Yang și Vid-Plin sînt atît de strînse, încît, de foarte multe ori ele se confundă. Așa se face că, foarte timpuriu, începînd cu *Cartea Mutațiilor*, ideea Plinului a fost sugerată printr-o linie continuă —, semnul elementului Yang, în timp ce ideea Vidului a fost sugerată printr-o linie întreruptă — —, semnul elementului Yin. Linia aceasta întreruptă este destul de semnificativă în sine: avem de-a face cu două unități separate printr-un spațiu care nu este altceva decît un „vid" și care, din punctul de vedere al *Cărții Mutațiilor*, provoacă transformarea. Totuși, pentru înțelegerea adevăratului mecanism al dezvoltării universului conform daoismului, aceste două unități nu trebuiesc confundate. Deosebirea dintre cele două cupluri constă în următoarele: în timp ce cuplul Yin-Yang determină legea dinamică a Realului marcat de Plin, Vidul este locul funcțional în care are loc transformarea (existînd, totuși, o legătură ceva mai firească între Vid și Yin). Am putea spune că domeniul Plinului, virtual determinat de cei doi poli Yin și Yang, rămîne static și amorf

[1] De exemplu comentariul lui Wei Yuan, în *Lao zi ben yi*, p. 50: „Treiul înseamnă Yin și Yang combinate cu Vidul median."

fără intervenţia Vidului. În cadrul unui sistem binar Yin-Yang, Vidul constituie cel de-al treilea termen, semnificînd în acelaşi timp : separaţie, transformare şi unitate :



Un sistem binar, de fapt ternar ; şi un sistem ternar, de fapt unitar (Dao) : 2 = 3, 3 = 1. Acesta este resortul, aparent paradoxal, dar constant al gîndirii chineze [1]. În acest sistem Vidul nu apare ca un spaţiu neutru servind doar la dezmorsarea şocului, fără să modifice natura opoziţiei. Este punctul nodal împletit din virtual şi devenire, în care se întîlnesc lipsa şi plenitudinea, unul şi celălalt. Concepţia aceasta este aplicabilă atît lucrurilor caracteristice naturii (celor afirmate de noi în

[1] *La Pensée chinoise*, Granet, p. 232 :„Unu reprezintă întotdeauna numai întregul, iar Doi nu este altceva decît Perechea. Doi înseamnă Cuplul caracterizat prin alternanţa lui Yin cu Yang ; este pătratul central lipsit de importanţă (asemeni butucului despre care autorii daoişti afirmă că datorită vidului său pune roata în mişcare)... Orice mulţime alcătuită din Unitate şi Pereche, orice întreg poate fi regăsit — în cazul în care-i acorzi o expresie numerică — în numerele impare, mai ales în Trei (Unu plus Doi). Trei, o vom vedea mai tîrziu, are valoarea unei expresii abia atenuate a Umanităţii.

legătură cu cuplul Munte-Apă în pictură, de exemplu), cît și trupului uman (mai ales în sensul că trupul omenesc, dominat fie de *shen* „Spirit" și *jing* „Esență", fie de Inimă și de Stomac, dobîndește Armonia prin intermediul Vidului median, cel ce reglează suflurile animînd corpul.

3. VIDUL ÎN VIAȚA OMULUI

Este bine știut locul privilegiat acordat omului în gîndirea chineză. Omul, Cerul și Pămîntul reprezintă cele trei Genii ale universului. Continuînd să fie o ființă specifică, Omul reunește calitățile Cerului și ale Pămîntului ; el singur este în măsură să le armonizeze, în vederea propriei lui desăvîrșiri. În mod deosebit preocupați de destinul uman și de natura înnăscută a omului (*ren xing*), au fost confucianiștii. Le-au urmat budiștii, preocupați de problema dorințelor umane (*ren yu*). În ceea ce-i privește pe daoiști, dornici înainte de toate de a se conforma mișcării naturii și a cosmosului, s-au lăsat atrași de problemele inimii sau de cele ale spiritului uman (*ren xin*).
Conform filosofiei chinezești și mai ales daoiste, comuniunea dintre om și univers este garantată — în primul rînd — de faptul că omul nu este numai o ființă din carne și sînge, e alcătuit și din suflu și spirit ; mai mult, omul posedă Vidul.

> CARTEA RITUALURILOR În alcătuirea Omului intră tăria Cerului îmbinată cu cea a Pămîntului, datorită întîlnirii dintre Yin și Yang, unirii spiritelor inferioare *gui* cu spiritele superioare *shen*, și a celor mai subtile sufluri : din cele Cinci elemente.

HUAI NANZI Sfinții își fac din Cer tatăl, din Pământ mama, din Yin și Yang coarda de nădejde și din cele Patru Anotimpuri firul conducător.

ZHUANG ZI (cap. Înțelepciunea călătorește spre Miazănoapte") Omul se naște din condensarea unor sufluri.

ZHUANG ZI (cap. „Lucrurile exterioare") Trupul Omului cuprinde un dublu Vid ; inima Omului are perspectiva ei asupra Cerului.

ZHUANG ZI (cap. „A-și căzni mintea") Prin Vid și liniște însușită, Omul Sfînt redobîndește virtutea Cerului.

ZHUANG ZI (cap. „Cer și Pămînt") Din clipa facerii, ființa are un trup organizat. El ocrotește sufletul. Sufletul și trupul își au legile lor. E ceea ce numim natura înnăscută. Cine își desăvîrșește natura neîntrerupt se întoarce la tăria primordială. Cel ce redobîndește virtutea cea dintîi, devine una cu Obîrșia lumilor ; prin ea, cu Vidul.

Cu ajutorul Vidului, inima Omului poate deveni exemplu și oglindă pentru sine și lume, căci însușindu-și Vidul, și identificîndu-se cu Vidul începuturilor, Omul se află în locul unde imaginile și formele își au izvorul. Surprinde ritmul Spațiului și Timpului ; stăpînește legea transformării.

LAO TZÎ (cap. XXII) Supus, să rămîi integru ; plecat, să rămîi drept ; golit, să te împlinești ; vested, să reînvii. Puțin de ai, găsești ; ai mult, te pierzi. Cei Sfinți îmbrățișau pe Unul, să fie îndreptarul lumii.

ZHUANG ZI (cap. „Calea Cerului") Necuprins e spiritul Omului Sfînt ! Oglindă tuturor ființelor

și a Universului. Vidul, calmul, detașarea, gustul negustului, tăcerea, nefapta, sînt cumpăna universală, desăvîrșirea Căii și a Virtuții ei. De aceea Stăpînitorul și Sfîntul sînt în repaos. Mereu. Repaosul duce la Vid, Vidul înseamnă Plinătate, și Plinătatea Întregul. Vidul dă sufletului disponibilitate, astfel orice acțiune își împlinește rostul.

ZHUANG ZI (cap. „Lumea oamenilor") Să n-asculți cu urechea, ascultă cu spiritul ; n-asculta cu spiritul, ascultă cu suflul inimii. Urechea poate doar s-audă și spiritul e mărginit de puterea lui de a vedea... Dao se împlîntă în Vid... Din Vidul spiritului izvorăște lumina ; și Omul își află mîntuirea... Cine nu și-a aflat mîntuirea, se poate spune că-i Pribeag, chiar dacă-i așezat. Cine-și preschimbă auzul și văzul în înțelepciune din adînc, nu se ia după știut și după inteligență, și spiritele și duhurile morții bat la ușa lui. Toate la un loc nu sînt decît Taina Prefacerii.

Numai cînd inima omului devine oglindă pentru ea și lume, viața se poate desfășura cu adevărat în toată plinătatea ei. Aici abordăm o problemă esențială : aceea a vieții umane ca durată, în raport cu Timpul și Spațiul. Acest raport se bazează tot pe afirmarea Vidului, care operează un schimb calitativ constant înăuntrul cuplului Spațiu-Timp și, în felul acesta, schimbarea vieții umane. Iată pasajele în care Lao Tzî exprimă — laconic — ceea ce gîndește în legătură cu această problemă :

LAO TZÎ (cap. II) Sfinții își văd de treburi și nu întîrzie asupra lor ; drămuindu-și vremea, cunosc veșnicia.

LAO TZÎ (cap. XXX) Să-ți cheltuiești puterile pînă la capăt, înseamnă să îmbătrînești de timpu-

riu. Înseamnă să părăseşti Calea. Să părăseşti Calea, îţi apropii moartea.

LAO TZÎ (cap. XXXIII) Cine ştie să se mulţumească (cu ce are) e bogat ; cine se ţine hotărît de Dao se împlineşte. Cine nu-şi părăseşte locul ajunge la adînci bătrîneţi ; cine se stinge fără să se prăpădească, trăieşte îndelung.

LAO TZÎ (cap. XLVI) Cine iubeşte cu patimă se istoveşte, cine agoniseşte mult, pierde mult. Cine se mulţumeşte cu puţin, n-are a se teme. Cine ştie să se oprească, se păzeşte ; pune temeiul unei vieţi îndelungate.

LAO TZÎ (cap. XV) Cei ce urmau Calea nu se umpleau pe săturate. Necunoscînd saţiul, rămîneau mugure, nu se săvîrşeau înainte de vreme.

LAO TZÎ (cap. XXV) Nu-i ştim numele şi-i spunem Calea ; în lipsa numelui adevărat, o numim cea Mare. Mare vrînd să spună curgere, curgînd mereu tot mai departe, şi din departe în departe dă în Întoarcere.

LAO TZÎ (cap. XVI) La extrema limită a Vidului dăinuie liniştea desăvîrşită. În vreme ce toate fiinţele se avîntă în fire, contemplu neclintit Întoarcerea. Nestrămutarea, cînd o cunoşti, îţi deschide porţile Nemărginirii, Nemărginirea duce la Universal, Universalul la Stăpînire, Stăpînirea la Cer, Cerul la Cale, Calea la Viaţa fără-de-sfîrşit ; moartea n-are putere asupra mea.

Prin intermediul acestor citate observăm preocuparea lui Lao Tzî pentru durată. În optica lui, durata implică adeziunea la Cale ; înseamnă să stărui ca să trăieşti, să trăieşti fără să cunoşti moartea, sau să mori fără să te stingi. Dacă viaţa umană reprezintă un drum în

timp, ceea ce numeşte el Întoarcere se cuvine să fie operată chiar în acest drum. Întoarcerea nu este privită ca o etapă venind „după" ; este simultană cu drumul, constituind un element al Timpului. Dar cum e posibil în ordinea vieţii să trăieşti procesul devenirii şi creşterii care, în mod necesar, înseamnă distanţare şi particularizare şi, în acelaşi timp, să operezi întoarcerea (spre Obîrşie) ? Prin intermediul Vidului, răspunde Daoistul. Ori de cîte ori intervine în desfăşurarea lineară a Timpului, Vidul introduce mişcarea circulară care leagă din nou Subiectul de Spaţiul original. Aflat — în acelaşi timp — în miezul Obîrşiei şi în centrul tuturor lucrurilor, Vidul garantează bunul mers al Vieţii în cadrul Timp-Spaţiu. În măsura în care Timpul viu nu este altceva decît o actualizare a Spaţiului vital, Vidul constituie un fel de regulator care transformă fiecare etapă a vieţii trăite într-un spaţiu animat de suflurile vitale, condiţie indispensabilă unei împliniri adevărate.

Iată, în rezumat, gîndirea daoistă privind problema esenţială a Timpului şi a Spaţiului. Totuşi, remarcile lui Lao Tzî rămîn mult prea laconice pentru a permite înţelegerea tuturor implicaţiilor lor. O cunoaştere mai completă cere raportarea la un context cultural mai larg şi, în primul rînd, la *Cartea Mutaţiilor*, a cărei importanţă a fost semnalată la începutul capitolului.

Ideea fundamentală a *Cărţii Mutaţiilor*, după cum o indică şi titlul, este transformarea care organizează toate lucrurile şi care, înainte de toate, reglează relaţia dintre cele trei Entităţi — Cerul, Pămîntul şi Omul. În ceea ce-l priveşte pe Om : dat fiind că în afară de natura sa, mai posedă şi însuşirile Cerului şi Pămîntului, el nu se poate împlini decît asumîndu-le. În această perspectivă, Cerul şi Pămîntul, prin interacţiunea lor, reprezintă în acelaşi timp Spaţiul şi Timpul (abia mai tîrziu, în dinastia Han, întîlnim la Huai nanzi termenul *you zhou* „Spaţiu-Timp" pentru desemnarea Universului)

Timpul, în mod esențial legat de Pămînt, apare ca spațiu vital actualizat ; iar Spațiul, în mod esențial legat de Cer, prin însuși faptul că e vital, apare ca o garanție a justei calități a Timpului. Amîndouă sînt solidare și transmutabile, fiind animate de aceleași sufluri vitale. Ca elemente componente ale vieții în prefacere, nici unul nici celălalt nu sînt concepte, nici cadre abstracte și distincte ; ele reprezintă însăși calitatea Vieții.

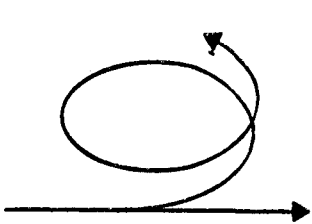
Aici trebuie să menționăm un lucru important : cele două curente importante ale gîndirii chineze, confucianismul și daoismul, se referă amîndouă la *Cartea Mutațiilor*, punînd accentul fiecare pe un aspect particular. În timp ce Confucius exaltă virtutea Cerului, adică a elementului Yang, prin care Omul stăpînește Pămîntul (Confucius, citînd *Cartea Mutațiilor*, spune : „Asemeni mersului dinamic al Cerului, omul de bine lucrează neobosit cu sine însuși"), Lao Tzî preconizează ca Omul să se supună mai întîi legii Pămîntului, locuit de Yin, ca să se poată întîlni cu Cerul. Din această diferență de accent rezultă două atitudini — nu atît divergente — cît complementare. Omul confucian este un angajat, avînd simțul Timpului și al devenirii treptate, în cea mai înaltă măsură. (Confucius spune : „La cincisprezece ani m-am hotărît să studiez ; la treizeci, după ce m-am inițiat în Rituri, m-am statornicit ; la patruzeci știam totul despre Calea Virtuții ; la cincizeci, cunoșteam legile Cerului ; la șaizeci, dobîndisem un discernămînt desăvîrșit ; la șaptezeci de ani, acționînd după bunul meu plac, nu încalc cu nimic Regula"). Omul daoist, cu privirea îndreptată spre Cer, caută dintru început armonia inițială cu Obîrșia care transcende Timpul. Și asta într-o asemenea măsură, încît un filosof chinez modern Fang Dongmei, a putut spune că omul, conform doctrinei lui Confucius, este un om al Timpului, iar după Lao Tzî, un om al Spațiului. Bineînțeles, realitatea

este pe departe de a fi atît de simplă şi demarcată, întrucît Cerul şi Pămîntul sînt prinse în aceeaşi mişcare circulară a lui Dao. Iar dacă există într-adevăr o diferenţă, aceasta nu poate fi decît o chestiune de nuanţă.

Subliniem încă o dată, chiar dacă păcătuim prin repetare : Vidul este cel ce favorizează interacţiunea, adică transmutaţia dintre Cer şi Pămînt şi, prin aceasta, dintre Spaţiu şi Timp. Dacă Timpul este perceput ca o actualizare a Spaţiului vital, Vidul, introducînd discontinuitatea temporală, re-investeşte, într-un anumit fel, calitatea Spaţiului în Timp, asigurînd astfel ritmul just al suflurilor şi aspectul total al relaţiilor. Această schimbare calitativă a Timpului în Spaţiu (nu e nicidecum vorba de o simplă reprezentare a Timpului ori de un sistem de corespondenţe permiţînd doar măsurarea unuia prin celălalt) este însăşi condiţia unei vieţi adevărate, care nu trebuie să fie unidimensională, sau o desfăşurare în sens unic. De aceea, cu privire la felul în care Omul trebuie să trăiască Spaţiul-Timp, Confucius şi Lao Tzî propun aşa-numitul *xu-xin* „Vidul inimii", care-l învredniceşte să interiorizeze întreg procesul schimbării calitative despre care am vorbit — Vidul implicînd în cazul acesta Interiorizare şi Totalizare.

După cum se vede, *Cartea Mutaţiilor* serveşte ca unitate de bază celor două doctrine (confucianistă şi daoistă) aparent opuse. Conform interpretării tradiţionale, termenul mutaţie are trei semnificaţii în Carte : *bu yi* „mutaţie ne-schimbătoare" ; *jian yi* „mutaţie simplă" ; şi *bian yi* „mutaţie schimbătoare". În linii mari se poate spune că „mutaţia ne-schimbătoare" corespunde Vidului original, „mutaţia simplă" mişcării regulate a Cosmosului şi „mutaţia schimbătoare" evoluţiei fiinţelor particulare. Cele trei mutaţii nu sînt izolate ; alcătuiesc împreună cursul complex şi unitar al lui Dao. Această idee a determinat în China, de-a lungul a două

milenii, concepția devenirii umane și a istoriei. În existența unei ființe umane, Timpul urmează o dublă mișcare : lineară (în sensul „mutației schimbătoare") și circulară (în sensul „mutației ne-schimbătoare") — mișcare care ar putea fi reprezentată astfel :



La nivelul istoriei poate fi observat un alt timp, cu desfășurare ciclică. Aceste cicluri (care nu sînt repetări fără sfîrșit) sînt separate de Vid, urmînd în același timp o mișcare spiralată, fiind și ele atrase de „mutația ne-schimbătoare".

II
Vidul în pictura chineză

Pictura chineză veche, a cărei istorie este cunoscută mai ales din epoca Han (sec. II î.e.n. — sec. II e.n.), a evoluat de la o tradiție marcată de realism spre o concepție din ce în ce mai spirituală. Prin spirituală nu înțelegem o pictură cu subiect religios — care a existat mereu pe întreg parcursul istoriei — mai ales în tradiția budistă, ci o pictură care tinde să devină ea însăși spiritualitate. Spiritualitate inspirată în mod esențial din daoism și ulterior îmbogățită prin contactul cu filosofia Chan (Zen). În acest context ia naștere în timpul dinastiei Tang (sec. VII — sec. IX), prin operele unor artiști ca Wang Wei sau Wu Daozi, o pictură în care domină Vidul ; ea își atinge apogeul în timpul dinastiilor Song și Yuan (sec. X — sec. XV).

Cu toate acestea, în plan teoretic, noțiunii de Vid i-a fost acordat locul de onoare cu mult înainte de epoca Tang, și anume în epoca celor Șase dinastii (sec. IV — sec. VI), perioadă în care, datorită unor teoreticieni ca Xie He și Zong Bing, a luat naștere gîndirea critică asupra artei. De atunci a rămas tema majoră a gîndirii estetice chineze, sprijinită pe o literatură deosebit de

abundentă. Iată, în ordine cronologică, lista autorilor și a textelor la care ne referim în acest studiu [1]:

ȘASE DINASTII

Zong Bing	*Hua shan shui xu*[2]
Xie He	*Gu hua pin lu*

TANG

Wang Wei	*Hua xue mi jue* și *Shan shui fu*[3]
Zhang Yanyuan	*Li dai ming hua ji*
Jing Hao	*Bi fa ji*[4]

SONG

Guo Xi	*Lin quan gao zhi ji*[5]
Guo Ruoxu	*Tu hua jian wen zhi*
Mi Fei	*Hua shi*
Su Dongpo	*Scrieri despre artă*
Han Zhuo	*Shan shui chun quan ji*[6]

YUAN

Huang Gongwang	*Xie shan shui jue*[7]

[1] Majoritatea acestor texte figurează în colecții sau antologii, cum ar fi *Wang shi shu hua yuan* de Wang Shizen, *Mei shu zong shu* de Deng Shi, *Zhong guo hua lun lei bian* de Yu Jianhua, *Hua lun cong Kan* de Yu Anlan. Indicăm aici paginile textelor din *Hua lun cong Kan* (HLTK). Pentru textele care nu figurează aici, vezi Bibliografia.

[2] HLTK, p. 1. — [3] *Ibid.*, p. 4—6. — [4] *Ibid.*, p. 7—10. — [5] *Ibid.*, p. 16—30. — [6] *Ibid.*, p. 33—50. — [7] *Ibid.*, p. 55—57.

MING

Dong Qichang	*Hua shi* și *Hua yan* [1]
Li Rihua	*Zhu lan hua ying* și *Wei shui xuan ri ji*
Shen Hao	*Hua chen* [2]
Mo Shilong	*Hua shuo* [3]
Shi tao	*Hua yu lu* [4]

QING

Tang Dai	*Hui shi fa wei* [5]
Hua Lin	*Nang zong jue mi* [6]
Jiang He	*Xue hua za lun* [7]
Zhang Zi	*Hua tan* [8]
Shen Zong Qian	*Jie zhou xue hua bian* [9]
Bu Yantu	*Hua xue xin fa wen da* [10]
Wang Yu	*Dong zhuang lun hua* [11]
Tang Yifen	*Hua quan xi fan* [12]
Fang Xun	*Shan jing ju hua lun* [13]
Ding Hao	*Xie zhen mi jue*
Wang Gai	*Jie zi yuan hua chuan*

EPOCA MODERNĂ

Huang Binhong	*Hua yu lu*

Înainte de a propune un studiu semiologic avînd drept punct de pornire aceste texte [14], este necesar — cu

[1] *Ibid.*, p. 76—104. — [2] *Ibid.*, p. 134—140. — [3] *Ibid.*, p. 65—68. — [4] *Ibid.*, p. 146—158. [5] HLTK, p. 235—256. — [6] *Ibid.*, p. 495—507. — [7] *Ibid.*, p. 316—321. — [8] *Ibid.*, p. 424—432. — [9] *Ibid.*, p. 322—394. — [10] *Ibid.*, p. 275—309. — [11] *Ibid.*, p. 258—261. — [12] *Ibid.*, p. 508—528. — [13] *Ibid.*, p. 433—466.

[14] De-a lungul studiului nostru se va pune accentul pe pictura de peisaj, pentru că teoreticienii și-au elaborat gîndirea estetică pornind mai ales de la ea. Precizăm, totuși, că pictura chineză

riscul de a ne repeta — să reamintim ideile filosofice de bază pe care s-a clădit pictura chineză.
Trebuie amintită, mai întîi, importanța cosmologiei, în măsura în care pictura nu tinde să fie un simplu obiect estetic, ci un microcosmos reconstituind, la modul macrocosmosului, un spațiu deschis în care e posibilă o viață adevărată. (Wang Wei : „Să re-creezi, cu o pensulă minusculă, trupul imens al Vidului." Zong Bing : „Stabilindu-se legătura spirituală, vor putea fi realizate formele esențiale ; în același mod va putea fi captat Spiritul universului. Și atunci pictura nu va fi, ea, tot atît de adevărată pe cît este Natura însăși ?") De aici decurge prioritatea acordată noțiunii de suflu. Dacă universul purcede din Suflul primordial și nu se mișcă decît datorită suflurilor vitale, acestor sufluri le revine rolul de a da viață picturii. O pictură lipsită de suflu este o pictură mediocră. Noțiunii de suflu îi este corelată noțiunea de Yin-Yang, întruchiparea legilor dinamice care guvernează totul. Pornind de la dualitatea Yin-Yang, în pictură au luat naștere, pe de-o parte, ideea polarității (Cer-Pămînt, Munte-Apă, Îndepărtat-Apropiat, etc.) și, pe de altă parte, ideea „legilor interne sau liniilor interne ale lucrurilor", *li*. Animată de aceste două idei, pictura nu se mulțumește cu reproducerea înfățișării exterioare a lucrurilor ci caută să capteze liniile lor interne și să fixeze relațiile ascunse dintre ele. (Zong Bing : „Mai mult, Spiritul nu are formă proprie ; o capătă prin lucruri. Trebuie, deci, să trasezi liniile interne ale lucrurilor prin trăsături de penel în care umbra și lumina și-au aflat locul. Astfel surprinse, lucrurile devin o reprezentare a Adevărului.")

abordează teme foarte variate. Tradiția distinge patru categorii : peisajele (incluse fiind și locuințele umane), personajele, plantele și florile (cărora li se asociază uneori păsări și insecte) și, în sfîrșit, animalele. Există numeroase tratate tehnice care se ocupă de fiecare dintre aceste categorii.

În acest context, în același timp filosofic și estetic, intervine elementul central al picturii chineze : Trăsătura pensulei. Vom vedea mai tîrziu întreg conținutul pictural al Liniei, în ce are mai specific. Acum, din punct de vedere filosofic, este de ajuns să subliniem că, în ochii unui chinez, Linia trasă e într-adevăr trăsătura de unire dintre om și supranatural. Căci Trăsătura, prin unitatea ei internă și prin capacitatea de variație, este în același timp Unul și Multiplul. Ea întruchipează procesul prin care omul, desenînd, reface gesturile Creației. (Actul de a trage Linia corespunde actului prin care Unul este extras din Haos, Cerul este despărțit de Pămînt.) Trăsătura pensulei înseamnă în același timp Suflul, Yin-Yang, Cer-Pămînt, cele Zece mii de ființe, preluînd în același timp ritmul și pulsurile secrete ale omului.
Ansamblul de date pe care le-am precizat formează o rețea coerentă. Această rețea nu poate funcționa decît datorită unui factor a cărui existență este întotdeauna implicită : Vidul. În pictură ca și în Univers de altfel, circulația suflurilor ar fi imposibilă fără existența Vidului, iar cuplul Yin-Yang ar fi inoperant. În lipsa lui, Trăsătura, care implică volum și lumină, ritm și culoare, n-ar fi în măsură să-și manifeste virtualitățile. Așa fiind, în realizarea unui tablou, Vidul intervine la toate nivelele, începînd cu trăsăturile de bază și mergînd pînă la compoziția de ansamblu. Este semn prin semne, asigurînd sistemului pictural eficacitate și unitate.
Vom distinge cinci nivele, pe care le vom cerceta unul cîte unul. În afara ultimului, fiecare nivel este marcat de un binom aparținînd teoriei picturii. Iată-le, în ordinea lor : 1. Pensulă-Tuș ; 2. Yin-Yang ; 3. Munte-Apă ; 4. Om-Cer ; 5. A Cincea Dimensiune. Nivelele nu sînt separate între ele, ci formează un tot organic. În acest tot, Vidul, pornind dintr-un punct central și circulînd de la un nivel la altul, urmărește o mișcare circulară,

amintind dezlegarea unui nod. Această concepție organică a tabloului trimite — încă o dată — la trupul uman (vezi cap. I, 2), în care Inima, locuită de Vidul median, concentrează suflurile pentru a le distribui organelor și viscerelor. Comparația cu trupul uman are — printre altele — menirea să amintească faptul că pictura, departe de a fi un exercițiu pur estetic, este o practică în care omul este angajat cu totul, cu ființa lui spirituală și cu cea fizică, cu partea sa conștientă și cu cea subconștientă.

Desigur, dihotomia Vid-plin nu este o exclusivitate chinezească. O putem întîlni, mai mult sau mai puțin extinsă, în toate domeniile legate de artele picturale sau plastice. În continuarea acestui studiu vom arăta — etapă cu etapă — implicațiile ei particulare în domeniul chinez. În funcție de cele enunțate, putem aborda acum natura acestei particularități. Cuplul Vid-Plin nu înseamnă doar o opoziție formală, nici un procedeu menit să creeze profunzimea în spațiu. Față de Plin, Vidul constituie o entitate vie. Resort al tuturor lucrurilor, el intervine în chiar miezul Plinului, insuflîndu-i suflurile vitale. Acțiunea sa are drept consecință ruperea desfășurării unidimensionale, provocînd o transformare internă și antrenînd mișcarea circulară. Realitatea acestui Vid poate fi înțeleasă pornind de la o concepție originală asupra universului, concepție de tip „organicist" [1].

1. PENSULĂ — TUȘ

Noțiunea Pensulă-Tuș stă la baza tuturor teoriilor despre pictura chineză. Aceasta este legată, în mod

[1] Am împrumutat acest calificativ, de origine engleză, de la Joseph Needham. Vezi *Science and Civilisation in China*, vol. I.

special, de pictura în Tuş (*shui mo hua*). Prin infinitele nuanţe de care dispune, tuşul negru — din punctul de vedere al pictorului — pare îndeajuns de bogat ca să întruchipeze toate variaţiile coloristice ale naturii. Tuşul este asociat Pensulei pentru că, izolat, rămîne o materie virtuală pe care doar Penusula o poate însufleţi. De altfel, fuziunea lor intimă este adesea simbolizată prin contopirea sexuală. Totuşi între ele există o distribuţie a muncii. E ceea ce a spus, continuîndu-i pe alţii, şi Han Zhuo din epoca Song : „Penelul dă substanţă şi formă, Tuşul fixează culoarea şi lumina." Le vom studia şi noi, separat, dată fiind bogăţia de conţinut a fiecăreia dintre ele.

Pensula desemnează în acelaşi timp instrumentul şi Linia pe care o trage. Am mai amintit deja semnificaţia filosofică a Trăsăturii Unice de penel ; o vom privi acum doar din punctul de vedere pictural. Trăsătura nu este o linie lipsită de relief, nici un simplu contur al formelor ; ea tinde, după cum am mai spus, să capteze atît „linia internă" a lucrurilor, „*li*", cît şi suflurile care animă aceste lucruri. (Su Dongpo : „Muntele, stînca, bambusul, arborele, valurile apei, negura şi norii, toate aceste lucruri care alcătuiesc natura nu au formă fixă ; în schimb ele au o linie internă constantă. De acea linie trebuie să se lase îndrumat spiritul pictorului.") Putînd fi plină şi subţire, concentrată şi diluată, avîntată sau reţinută, Trăsătura înseamnă în acelaşi timp formă şi tentă, volum şi ritm, implicînd densitatea bazată pe economia mijloacelor, şi totalitatea ce cuprinde înseşi pulsaţiile umane. Prin unitatea ei ea rezolvă conflictul dintre desen şi culoare, dintre reprezentarea volumului şi cea a mişcării [1], conflict resimţit de orice pictor.

[1] În lucrarea sa *Ecrits et propos sur l'art*, p. 182, Matisse vorbeşte despre eternul conflict dintre desen şi culoare. „În desen, chiar în cel făcut dintr-o singură linie", spune el, „poţi acorda o infinitate

Arta Trăsăturii a fost favorizată în China de existența caligrafiei și de faptul că, în pictură, execuția unui tablou este instantanee și ritmică.

În ce privește caligrafia, să precizăm mai întîi că însăși formarea ideogramelor i-a obișnuit pe chinezi să surprindă lucrurile concrete prin trăsăturile esențiale care le caracterizează. Apoi caligrafia le-a valorificat frumusețea plastică. Această artă se bazează pe de-o parte pe structura armonioasă sau contrastantă a trăsăturilor, pe de alta pe aspectul sensibil și variat al liniilor alcătuite din alternanța plin-subțire. Odată ajunsă la stilul cursiv și rapid, caligrafia a introdus noțiunea de ritm și suflu. A devenit astfel o artă completă. Practicînd-o, caligraful are senzația că se implică integral, angajîndu-și în acest timp trupul, spiritul și sensibilitatea. Practica picturii a fost profund influențată de caligrafie. Încă din epoca Tang și anume prin Wu Daozi, execuția unui tablou începe să fie spontană, fără retușuri ; pictînd, artistul menține ritmul gesturilor pentru a nu „rupe" ritmul compoziției. E de la sine înțeles că o asemenea concepție a execuției picturale presupune, din partea pictorului, atît posesia inițială a viziunii de ansamblu cît și a detaliilor ce urmează a fi pictate. Într-adevăr, înainte de a picta un tablou, artistul trebuie să treacă printr-o perioadă de îndelungă ucenicie, în timpul căreia învață să stăpînească multiple tipuri de trăsături reprezentînd multiplele tipuri de ființe sau lucruri, trăsături rezultate dintr-o minuțioasă observație a naturii. Artistul începe să picteze numai cînd a dobîndit viziunea și detaliile lumii exterioare. Instantanee

de nuanțe fiecărei părți delimitate de această linie... Desenul nu poate fi separat de culoare... Este o pictură făcută cu mijloace reduse. Cu peniță și tuș poți crea pe o suprafață albă, prin anumite contraste, volume ; schimbînd calitatea hîrtiei, poți reda suprafețe suple, suprafețe luminoase, suprafețe dure, fără a mai pune nici umbre nici lumini."

și ritmică, execuția devine atunci o proiecție sintetică a figurilor din planul Realului, și a lumii interioare a artistului. În sensul acesta, Shi tao, vorbind despre Trăsătura unică, spune că este trăsătura de unire dintre spiritul omului și univers ; Trăsătura, revelînd irezistibilele pulsații ale omului, rămîne în același timp fidelă Realului. Tot în sensul acesta trebuie înțeles celebrul adagiu al lui Zhang Zao, din epoca Tang : „În cele din afară inspiră-te din Creație ; în cele dinlăuntru urmează izvorul Sufletului."

Toți marii pictori au insistat asupra faptului că înainte de a începe să pictezi trebuie să cunoști pe „dinafară" [1] natura. Vom cita cele mai celebre comentarii în legătură cu aceasta :

SU DONGPO Ca să poți picta un bambus, trebuie ca el să fi crescut în tine. Numai atunci, luînd pensula și concentrîndu-ți privirea, viziunea îți răsare dinaintea ochilor. Viziunea trebuie surprinsă îndată cu penelul, fiindcă poate dispărea tot atît de repede cum piere iepurele cînd se apropie vînătorul !

WANG YU Sufletul pictorului este locul în care se plămădesc munții și văgăunile !

SHENG ZONG QIAN Universul este făcut din sufluri vitale iar pictura se efectuează prin perechea Pensulă-Tuș. Abia cînd suflurile acestei perechi intră în armonie cu cele ale Universului, alcătuind un singur trup, pictura atinge desăvîrșirea. Atunci, dincolo de aparenta dezordine a

[1] Aceasta nu exclude, deloc, posibilitatea ca pictorul să deseneze după natură în timp ce execută un tablou ; mai ales atunci cînd trebuie să fixeze nuanțele tonale ale atmosferei. Același lucru se întîmplă cu pictura de personaje sau cea de animale.

fenomenelor, se arată o cale coerentă. Este important, prin urmare, ca Ideea oricărui lucru să fie împlinită mai întîi în inima artistului, pentru ca execuţia tabloului care realizează în mod spontan diluat-concentratul, clar-obscurul, fragil-puternicul, virtual-manifestul să fie animată de curentul vital al Universului. Calitatea superioară a unui tablou se obţine doar cu acest preţ.

Trăsătura, a cărei realitate am conturat-o, nu funcţionează perfect decît datorită Vidului. Este necesar ca ea să fie animată de sufluri şi de ritm, dar mai înainte trebuie să fie precedată, continuată şi chiar străbătută de Vid ; iar dacă stă în puterea ei să întruchipeze simultan linii şi volume, lucrul acesta este posibil pentru că atît plinul şi subţirele cît şi Vidul închis sau conturat de ea i le indică şi — mai ales — i le sugerează. Iată, prezentate în detaliu, numeroasele remarci cu privire la dubla funcţie a Trăsăturii.

a. *Suflu, ritm*

Suflul şi ritmul sînt două noţiuni solidare. Ele se află reunite în primul din cele Şase Canoane ale picturii fixate de Xie He în secolul al V-lea : a zămisli şi a anima suflul ritmic [1]. Pe scurt, acest suflu ritmic nu poate fi obţinut decît prin calitatea Vidului conţinut sau implicat în linie.

[1] *Qi-yun shen-dong*. Multiplele interpretări suscitate de acest Canon. Amintim că acesta, din punct de vedere sintactic, este compus din două grupe : grup nominal şi grup verbal. În ceea ce priveşte grupul verbal Shen-dong, acesta ar putea fi tradus simplu prin „a reda în chip asemănător şi însufleţit". În ceea ce priveşte grupul nominal Qi-yun, ar putea fi tradus — în locul expresiei „suflu ritmic", printr-un compus coordonat, „suflu — armonie". În această accepţie, ideea suflului se referă mai ales la lucrul cu Pensula, în timp ce armonia sugerează efectul Tuşului.

WANG WEI Cînd pictezi un peisaj, numai conceptul (suflului ritmic) trebuie să călăuzească Pensula.

JING HAO Pensula e din patru: muşchi, carne, oase, suflu.

ZHANG YANYUAN Prin intermediul Pensulei colaborezi la opera Creaţiei. Stă spus: Ideea (Vidului) trebuie să preceadă Pensula; după cum tot ea trebuie să o continuie, îndată ce trăsătura s-a sfîrşit. O linie trasată cu rigla este o linie moartă. Adevărată este doar pictura în care Pensula este îndrumată de Spirit şi se concentrează asupra Unicului.

SHENG ZONG QIAN Jocul Pensulei trebuie să fie dominat de suflu. Atunci cînd suflul este prezent, este prezentă şi energia vitală; abia atunci Pensula zămisleşte cu adevărat Divinul.

BU YANTU Înainte de a fi fost Cerul şi Pămîntul, a fost Ideea. Pivot al schimbării, ea provoacă zece mii de transformări; suflet al picturii, ea generează zece mii de imagini. În cazul unui pictor de calitate superioară, Ideea precede (şi depăşeşte) Pensula. E mai bine, într-adevăr, ca Pensula să fie continuată de Idee, decît invers... În clipa în care lucrează magia divină, cuplul Pensulă-Tuş atinge Vacuitatea. În clipa aceea Pensula trece dincolo de Pensulă, şi Tuşul dincolo de Tuş. Altceva nu-ţi rămîne de făcut decît s-asculţi de îndemnul inimii, şi va ieşi o minune; e lucrarea Cerului.

HUANG BINHONG În trăsătura unei linii trebuie să existe ritmul „un val, trei unde"... A uni o linie cu alta în pictură nu-i totuna cu altoirea unei crengi într-alta. Altoiul are ca scop solidi-

tatea, în timp ce ductul liniei caută să nu înăbuşe Suflul... O linie este alcătuită din puncte. Fiecare punct are o existenţă proprie ; promite multiple transformări. Cînd faci un punct ca şi cum ai fi semănat un grăunte ; el trebuie să crească şi să devină... Chiar cînd faci numai un punct, se cuvine să fie un gol înăuntrul plinului. Abia atunci punctul prinde viaţă, animat parcă de Spirit... Un tablou începe cu urma lăsată de perechea Pensulă-Tuş şi se încheie cu ne-urma aceleiaşi perechi. A porni de la distinct şi tangibil ca să ajungi la „Vid", nu este la îndemîna începătorului.

Pentru ca Trăsătura să fie animată de Sufluri nu e îndeajuns să fie locuită de Vid ; acesta trebuie să îndrume şi mîna pictorului. Pictorul Shi tao a enunţat importanţa „încheieturii vide a mîinii" *xu wan* în *Scrierile* sale *despre pictură*. („Încheietura vidă a mîinii" nu înseamnă nicidecum o mînă lipsită de vlagă în momentul în care pictorul ţine pensula. Dimpotrivă, este rezultatul unei puternice concentrări, a Plinului tensionat la extrem. Pictorul nu trebuie să înceapă să picteze decît în clipa în care Plinul mîinii sale atinge punctul culminant şi cedează dintr-o dată în faţa Vidului.) Să amintim aici remarcile foarte tehnice ale lui Cheng Yaotian [1] : „Cînd caligrafiezi (sau pictezi) Vidul acţionează la toate nivelele trupului. La fiecare nivel, Plinul, odată ajuns la maturitate, cedează locul Vidului, lucrul întîmplîndu-se în ordinea următoare : membrele inferioare → membrele superioare → partea stîngă a trupului → partea dreaptă a trupului → umărul drept → braţul drept → încheietura mîinii → degetele → Pensula... Vidul are un dublu efect : datorită

[1] Vezi *Mei shu cong shu.*

lui, forța Trăsăturii pătrunde în hîrtie, străpungînd-o ; datorită lui, la suprafața hîrtiei totul prinde viață, animat de Suflu."

Vidul interior se află implicat în mod special în două tipuri de trăsături :

1. *Gan bi* „pensulă seacă" : pensula este abia îmbibată cu tuș. Linia pe care o trasează, în echilibru între prezență și absență, între substanță și spirit, creează o impresie de armonie discretă, parcă impregnată de Vid. Marele maestru al *gan bi*-ului este Ni Zan din dinastia Yuan, iar „inefabila lui savoare" este apreciată și în zilele noastre.

2. *Fei bai* „albul înaripat" : perii pensulei, în loc să fie concentrici, sînt despărțiți în așa fel încît linia trasată cu rapiditate lasă în mijlocul ei un spațiu alb. Efectul este de putere îngemănată cu ușurătate, trăsătura părînd că e „găurită" de Suflu.

Trebuie semnalat și un al treilea tip de linie, și anume cel numit *cun*, „linie încrețită sau linie modelată". Este o linie legată de problema formei ; o prezentăm în cele ce urmează.

b. *Formă, volum*

Cun (vezi ilustrațiile) este o linie încrețită folosită la modelarea formei sau la sugerarea volumului obiectelor. Există o mare varietate a acestui tip de linie capabilă să reprezinte multiplele tipuri de forme observabile în natură (arbori, stînci, munți, nori, locuințe, figuri umane etc.). Adesea poartă nume pitorești sau metaforice : „nor vălătucit", „cînepă risipită", „năvod plesnit", „mutra diavolului", „hîrca scheletului", „fărîmă de jad", „grămadă de vreascuri", „cioplit din topor"... Compusă din cîrlige, unghiuri, sau curbe, *cun* acționează asupra plinului și inconsistentului, dar și asupra Vidului pe care-l conține sau conturează pentru a sugera forma și mișcarea, culoarea și relieful.

DONG QICHANG Ajunge ca Pensula să atingă hîrtia şi apar îndată figuri în relief !

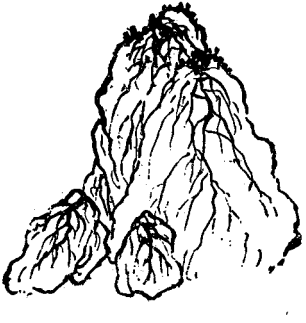
MO SHILONG Ah, fundamentala importanţă a perechii Pensulă-Tuş ! Dacă trasezi un contur fără ca linia să aibă metodă, Pensula nu este reuşită ; dacă trăsătura este lipsită de clar-obscur şi de faţă-dos, Tuşul nu este reuşit. Strămoşii spuneau că o stîncă desenată trebuie văzută din trei părţi : asta ţine în aceeaşi măsură şi în acelaşi timp, de Pensulă şi de Tuş.

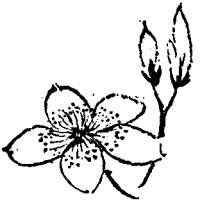
FANG XUN Linia subînţelege un faţă-dos şi un gol-plin. Un artist desăvîrşit trebuie să fie capabil să arate, prin pensulaţie, lucrurile văzute din părţi diferite.

CHENG BANQIAO Pictorul Wan Ko din Xi jiang este un eminent discipol al lui Ba Da Shan ren. Desenează o stîncă dintr-o singură tuşă, cu un deosebit talent. Şi relieful stîncii, aspectul ei sinuos, carnal, apare în cele mai mărunte detalii.

BU YANTU În linia încreţită există o opoziţie între plin şi vid. În traseul ei jocul trebuie să fie variat : compactul şi concentratul să alterneze cu concavul şi subţirele : şi totul să se prelungească în spirit.

HUANG BINHONG Trebuie păstrată măsura (sau păzit echilibrul) în distribuirea liniilor încreţite. Să se încalece fără a se amesteca, să-şi cedeze locul fără a se ciocni. Pentru a sugera acest lucru, Cei Vechi utilizau imaginea mai multor hamali care se încrucişează pe drum : cît de bine se pricep să se evite, deşi trec unul pe lîngă celălalt ! (Uneori, Huang foloseşte expresia tradiţională : „Liniile încreţite pot fi atît de strînse încît aerul să nu poată pătrunde prin ele, dar în acelaşi





timp să lase impresia că printre ele caii pot galopa în voie [1].")

În reprezentarea formelor prin Trăsătură, o noţiune importantă este cea de *yin-xian* „Invizibil-Vizibil", aplicată mai ales picturii de peisaj, pictură în care artistul trebuie să cultive arta de a nu dezvălui chiar totul, pentru a menţine suflul viu şi misterul intact. Lucrul acesta se traduce prin întreruperea liniilor (liniile prea legate înăbuşă suflul), şi prin omiterea — parţială sau totală — a figurilor în peisaj. Pentru a sugera farmecul *yin-xian*-ului se apelează deseori la imaginea dragonului zburînd printre nori, după cum reiese şi din citatele care urmează :

WANG WEI Vîrful unui turn se pierde în nori, temelia lui e nevăzută. Lucrurile trebuie să fie, în acelaşi timp, prezente şi absente, să fie lăsată vederii doar culmea lor, ori partea de jos. Dintr-o claie de fîn sau un dîmb, să laşi să se vadă doar jumătate ; colibelor sau pavilioanelor schiţează-le doar un perete ori o cornişă [2].

ZANG YANYUAN Cînd desenezi o cascadă (sau un izvor), e bine ca liniile să fie întrerupte — nu însă şi Suflul ; formele să fie discontinue, Spiritul însă nu. Asemeni unui dragon divin printre nori : capul şi coada nu par a fi în legătură unul cu

[1] Matisse, în *Ecrits et propos sur l'art* spune : „Remarcasem mai de demult că în lucrările orientalilor golul lăsat în jurul frunzelor valora tot atît cît însuşi desenul frunzelor. Că, în două crengi alăturate, frunzele uneia aveau mai multă legătură cu ale celeilalte decît cu ale ei." „Desenez măslinul pe care-l văd din pat. Cînd inspiraţia s-a îndepărtat de obiect, observ golurile dintre crengi. Observaţie care nu are raport imediat cu obiectul. În felul acesta, te sustragi imaginii obiectului desenat, clişeului «măslin». Şi, în acelaşi timp, te identifici cu obiectul."

[2] P. Ryckmans, *„Les Propos sur la peinture"* de Shi tao.

celălalt, dar ființa lui e străbătută de un singur Suflu.

LI RIHUA În pictură, important este să ataci subiectul cu discernămînt, adică să înțelegi că, în conturul formelor, deși urmărești un rezultat desăvîrșit, toată arta execuției stă în notații fragmentare și în întreruperi... Pensulația se întrerupe pentru a se încărca de subînțelesuri ; astfel, un munte este reprezentat printr-un contur gol ; unui arbore i se ia o creangă : pretutindeni Vidul trebuie să fie întreținut cu Plinul [1].

TANG YIFEN Cînd muntele e prea „plin" trebuie să-l „golești" cu ajutorul ceții și al fumului ; cînd e prea „gol" să-l umpli cu pavilioane și terase... Dincolo de munți se află alți munți ; aparent despărțiți, sînt totuși legați între ei. Dincolo de șirul de arbori, tot arbori sînt : par a se întreține, dar nu au nici o legătură unii cu alții... Cînd, în final, scena se arată în întregime, adevărul ei nu ține de bogăția pensulației. Acolo unde se concentrează privirea spiritului, nu mai e nevoie de o imagine întreagă.

BU YANTU Toate lucrurile aflate sub bolta Cerului au văzutul și nevăzutul lor. Văzutul este aspectul exterior, Yang ; nevăzutul este imaginea interioară, Yin. Un Yin, un Yang, iată ce înseamnă Dao. Asemenea unui dragon care se mișcă pe cer. Dacă s-ar arăta așa cum este, fără aură și trenă, în ce mister s-ar mai învălui ? De aceea dragonul se ascunde mereu în spatele norilor. Purtînd vînturi și ploi, se avîntă ca fulgerul ; plin de măreție, se răsucește. Acum își lucește solzii, acum te lasă

[1] *Ibid.*

să-i ghicești coada. Oricît s-ar uita, privitorul nu-l va putea cuprinde niciodată. Dragonul își exercită infinita-i putere de fascinație prin dublul său aspect — văzut-nevăzut. Vizibilă și în același timp invizibilă, iată în ce constă farmecul nesecat al Naturii. Pentru a-l reda trebuie să te folosești de concentrat-diluatul și plin-vidul cuplului Pensulă-Tuș. Poți să începi cu Vidul și să închei cu Plinul, sau invers. Pensula trebuie să aibă rigoare : înainte de toate, să evite banalitatea. Tușul să fie variat : să se ferească să cadă în evidențe. Să nu uităm că misterul celor O Mie de munți și al celor Zece mii de văi se află în văile ascunse și în taina încheieturilor.

După Pensulă, vom studia în secțiunea următoare, Tușul.

2. YIN-YANG (SAU OBSCUR-CLAR)

E bine știută larga utilizare a cuplului Yin-Yang în lumea chineză. Aplicat la toate nivelele, începînd cu cosmologia și terminînd cu ființele și lucrurile, cuplul Yin-Yang este folosit în pictură într-un sens foarte precis : se referă la acțiunea luminii exprimată prin jocul Tușului. Prin acțiunea luminii înțelegem nu numai contrastul clar-obscur care marchează orice lucru, ci tot ceea ce depinde de lumină : atmosferă, tonalitate, modeleul formelor, impresia distanței etc. ; iar prin joc al Tușului, înțelegem înainte de toate tușul negru folosit în pictura monocromă. (Precizăm totuși că în China a existat dintotdeauna pictura pe bază de culori minerale, mai ales cea numită „aur și jad".) Dacă pictura chineză, în momentul apogeului ei (epocile Song și Yuan), a privilegiat Tușul în dauna culorii, acest lucru a fost posibil pentru că, pe de-o parte, Tușul, prin

contrastele lui interne, pare să fie îndeajuns de bogat ca să poată exprima infinitele nuanțe ale naturii, iar pe de alta, combinat cu arta Trăsăturii, oferă, după cum am mai spus, acea unitate care rezolvă contradicția dintre desen și culoare, dintre reprezentarea volumului și ritmul suflului. Datorită dublei sale calități — unu și multiplu în același timp —, Tușul, ca și Pensula, este considerat o manifestare directă a Universului originar. În această optică, ceea ce urmărește pictorul cînd folosește Tușul nu este atît să reproducă efectele luminii — cît să capteze această lumină la Obîrșia ei. Privirea pictorului se îndreaptă înăuntru pentru că, după o lentă asimilare a fenomenelor exterioare, efectele Tușului nu mai sînt decît expresia nuanțată a sufletului său [1].
Pictorii își împărtășesc neîncetat observațiile minuțioase legate de variațiile de atmosferă și de nuanțele de tonalități percepute în peisaje. În celebrul său *Shan shui fu,* Wang Wei spune :

> Prin perdeaua de ploaie nu întrezărești nici cer, nici pămînt, nici răsărit, nici apus. Cînd bate vîntul și nu plouă, crengile tremurate ale copacilor îți atrag privirea. Cînd plouă fără vînt, copacii par striviți. Trecătorii își pun pălării de ploaie, pescarii mantale de pai. După ce a încetat ploaia, norii se depărtează și cețuri fumegînde aureolează cerul azuriu ; munții își înviorează

[1] Matisse, în *Ecrits et Propos sur l'art,* mai remarcă : „Culoarea contribuie la exprimarea luminii, nu a fenomenului fizic ci a singurei lumini existente, cea aflată în mintea artistului. Chemată și hrănită de materie, recreată de spirit, culoarea traduce esența fiecărui lucru și răspunde în același timp intensității șocului emotiv. Dar, desenul și culoarea sînt — înainte de toate — sugestie. Printr-o iluzie, ele trebuie să provoace în spectator impresia că posedă lucrurile. Un vechi proverb chinez spune : Cînd desenezi un copac, trebuie să simți încetul cu încetul, cum te înalți, odată cu el."

strălucirea de smaragd și soarele, aruncînd raze piezișe, pare că se apropie la un pas de noi. În zare, creste muntoase răsar din noapte ; în ziua născîndă, unde culori nedeslușite se țes cu ceața argintie, o lună palidă se stinge. La înserat, în depărtarea aurie a asfințitului, pînze lunecă pe fluviu. Oamenii se întorc grăbiți, casele stau cu ușile întredeschise. Primăvara peisajul e învăluit în cețuri și aburi ; apele par albăstrii ; colinele verzi. Vara înaltul copacilor seculari ascunde cerul ; lacul nu mai unduie ; în inima muntelui cascada pare a se prăvăli din nori și răcoarea apei ajunge pînă în pavilionul singuratec. Toamna cerul capătă culoarea jadului ; pădurea stufoasă se învăluie în mister ; pe deasupra fluviului zboară gîștele sălbatice ; bîtlani se ațin pe malul rîpos. Iarna zăpada acoperă pămîntul ; un tăietor de lemne trece plecat sub povara de vreascuri ; în locul unde apa întîlnește nisipul, un pescar își trage barca.

Dînd atîta atenție nuanțelor unui peisaj supus schimbărilor anotimpurilor, pictorul — de fapt — își exprimă propriile stări sufletești. Guo Xi, în *Shan shui xun*, spune :

> Primăvara munții se înconjoară cu o cunună de nori și de cețuri ; omul e fericit. Vara, munții se acoperă cu frunzarii de umbră ; omul e împăcat. Toamna, frunzele cad, munții rămîn senini ; omul pare grav și solemn. Iarna, norii grei întunecă munții ; omul se ține deoparte, tăcut.

Tușul negru cuprinde șase tipuri diferite (considerate culori independente) : uscat, diluat, alb ; umed, concentrat, negru. Ele se împart în două grupe paralele,

formînd trei cupluri contrastante : uscat-umed, diluat-concentrat, alb-negru. Este momentul să subliniem importanţa Vidului. Rădăcina spirituală a relaţiei dintre Vid şi Culoare se află în celebra expresie de inspiraţie budistă : „Culoarea e Vidul ; Vidul e Culoare." Culoarea semnificînd aci manifestarea strălucind în mii de ape a lumii fenomenale. Această manifestare e cu atît mai bine exprimată cu cît este însufleţită de Vid, care-i dezvăluie nepătrunsul mister. Din punct de vedere tehnic, Vidul se traduce printr-o întreagă gamă de nuanţe coloristice şi, mai ales, prin cele trei varietăţi ale primei grupe : uscat, diluat, alb. Cît priveşte folosirea Tuşului, în relaţie cu Pensula, pot fi semnalate trei maniere, fiecare dintre ele implicînd Vidul — care asigură vibraţia dinamică a Suflului :

Po mo „tuş sfîşiat" : odată ce a fost stabilită în Tuş configuraţia generală şi contururile vagi, se introduce modeleul cu ajutorul „încreţiturilor" *cun.*

Po mo „tuş stropit" : se pictează cu o pensulă largă, îmbibată de tuş ; trăsăturile seamănă cu nişte stropituri mai mult sau mai puţin marcate şi fără contur.

Xuan ran : laviul sau arta folosirii Tuşului diluat şi umezit pentru a sugera nuanţele tonale ale atmosferei.

> WANG WEI În domeniul pictural, pictura în Tuş (laviul) este superioară tuturor. Captează esenţa Naturii şi desăvîrşeşte opera Creaţiei.
>
> BU YANTU În clipa în care operează puterea divină, cuplul Pensulă-Tuş atinge starea de Vid. Atunci Pensula trece dincolo de Pensulă, Tuşul dincolo de Tuş. Altceva nu-ţi rămîne de făcut decît s-asculţi de îndemnul inimii, şi minunea se va produce : e lucrarea Cerului... Arta Tuşului e o artă magică, aproape supranaturală :... Cu cele şase culori ale Tuşului, pictorul dă trup legilor

Creației. Procedeul numit „Fără-Tuș" nu e chiar lipsit de tuș ; este o prelungire a tipului „uscat-diluat". Cu deosebirea că în timp ce tipul „uscat-diluat" este încă marcat de „plin", tipul „fără-tuș" este complet gol. Există un stadiu intermediar, *qui ran*, care constă în sugerarea Vidului prin Plin. Alternînd Vidul cu Plinul potențialitățile Tușului sînt epuizate. Dacă cuplului Pensulă-Tuș îi este mai ușor să picteze Văzutul, adică Plinul, îi vine mai greu să reprezinte Nevăzutul, Vidul. În spațiul dintre Munte și Apă, lumina negurii și umbra norilor sînt în continuă schimbare. Acum apar, acum se sting. În plină strălucire închid în miezul lor Suflul și Spiritul. Cei vechi au încercat, prin toate mijloacele, să le dezlege misterul : folosind Pensula-fără-Pensulă în încercarea de a capta Suflul, și Tușul-fără-Tuș pentru a surprinde Spiritul.

DING KAO Orice lucru din univers e stăpînit de cuplul Yin-Yang. În ceea ce privește lumina, luminosul este Yang, întunecatul Yin. La locuințe, exteriorul este Yang și interiorul Yin ; la obiecte înălțimea este Yang, baza este Yin, etc. Dacă vrei să redai efectele Yin-Yang trebuie ca Pensula să conțină într-însa cuplul Vid-Plin. Mai mult, după cum în Yin există Yang și în Yang Yin, tot așa, Pensula trebuie să dețină Plinul în Vid și Vidul în Plin. Vidul întrupat de Tușul diluat reprezintă evoluția de la Substanță la Nimic ; în timp ce Plinul întrupat de Tușul concentrat marchează liniile și formele. În pictură, ca și în univers, Vidul este „veșmîntul" elementului Yang și Plinul este miezul elementului Yin.

TANG YIFEN „Explozia" Tușului dă o infinită savoare ; culoarea, cînd e luminoasă, generează

ne-linia. Ne străduim să variem culorile ca să rupem monotonia, dar cine dintre noi ştie că o culoare poate să aibă variaţii infinite ? Această culoare unică îţi permite — prin ea însăşi —, să faci deosebirea dintre Yin şi Yang. Dar cu cît mai presus e inefabila frumuseţe a stării fără culoare !... Printre cele şase tipuri de tuş : Negrul şi Albul pentru a contura lumina şi întunericul din peisaj ; Uscatul şi Umedul pentru a sugera coloritul nuanţat şi prospeţimea plină de graţie a peisajului ; Concentratul şi Diluatul pentru a sublinia distanţa şi relieful din peisaj. Într-un tablou de peisaj, latura luminoasă a munţilor şi a stîncilor, suprafaţa unui teren în pantă, întinderea apelor, imensitatea cerului, Vidul locuit doar de fum şi de ceţuri, toate pot fi sugerate prin culoarea originală a hîrtiei. De obicei, cea Albă este utilizată pentru reprezentarea aerului, a apei, a ceţurilor, a fîşiilor de nori, a drumurilor, a limpezimii soarelui, etc. Albul este, în acelaşi timp, Culoare şi Vid ; savoarea lui este inepuizabilă.

WANG YU Pentru a obţine un efect minunat, trebuie să foloseşti Tuşul într-un asemenea fel încît acolo unde se opreşte Pensula, să apară — neaşteptat — „altceva".

3. MUNTE-APĂ

În chineză, expresia Munte-Apă înseamnă, prin extensie, peisaj. Iar pictura peisagistă se numeşte „pictură a Muntelui şi a Apei". Avem de-a face, deci, cu o sinecdocă, figură de stil care pentru figurarea unui întreg alege doar o parte reprezentativă a lui. În ochii

chinezilor Muntele şi Apa constituie cei doi poli ai naturii şi sînt încărcaţi cu o bogată semnificaţie. (De aci încolo se studiază mai cu seamă pictura peisagistă.)

Ca introducere putem cita celebra frază a lui Confucius : „Omul de inimă se lasă vrăjit de munte ; omul de spirit se desfată cu apa [1].“ Celor doi poli ai Universului le corespund cei doi poli ai sensibilităţii umane. Astfel, ei acordă de exemplu, orhideelor, bambusului, brazilor şi prunilor statutul de *jun zi* „om superior“, pentru respectivele lor virtuţi de graţie, rigoare, tinereţe şi nobilă frumuseţe. Nu e vorba de un simplu simbolism naturalist ; aceste corespondenţe vizează tocmai comuniunea prin care omul reuşeşte să inverseze perspectiva, interiorizînd lumea exterioară [2]. Aceasta încetează de a mai fi privită doar frontal ; este văzută din interior, şi se identifică cu expresia omului ; de aici importanţa acordată „atitudinilor“, „gesturilor“ şi „raporturilor mutuale“ în pictura grupurilor de munţi, arbori, stînci. În acest context, a picta Muntele şi Apa echivalează cu portretizarea omului, nu atîta în aspectul său fizic (deşi nici acest aspect nu lipseşte), ci mai mult în aspectul său spiritual : ritmul, mersul, contradicţiile, spaimele, bucuria calmă sau exuberantă, dorinţele sale secrete, setea sa de infinit, etc. Aşa fiind, Muntele şi Apa nu trebuiesc privite ca simpli termeni de comparaţie sau metafore pure ; ei întruchipează legile fundamentale ale macrocosmului aflat într-o relaţie organică cu acel microcosm numit Om [3].

[1] *Entretiens de Confucius*, cap. VI, 21.

[2] În limba chineză această idee este exprimată prin cuvîntul *qing jing* „sentiment-peisaj“.

[3] Pictura chineză a neglijat, totuşi, aspectul tragic al vieţii umane ; acesta a fost preluat, într-o oarecare măsură, de pictura budistă.

Profunda semnificaţie a cuplului Munte-Apă, semnificaţie pe care am evocat-o deja în mai multe rînduri în Introducere şi în capitolul I, decurge din această concepţie vitală : prin bogăţia lor de conţinut, prin raportul de contrast şi de complementaritate pe care îl întreţin, Muntele şi Apa devin principalele figuri ale transformării universale. Ideea de transformare se bazează pe convingerea că, în ciuda aparentei opoziţii dintre cele două entităţi, acestea se află într-o relaţie reciprocă de devenire. Fiecare este, într-adevăr percepută ca un stadiu atras neîncetat către celălalt, care îi este complementar. Asemeni elementului Yang care conţine partea lui de Yin şi elementului Yin care conţine partea lui de Yang, Muntele marcat de Yang este — în mod virtual Apă, şi Apa marcată de Yin este — virtual — Munte.

> SHI TAO Marea e tălăzuire fără sfîrşit, Muntele taină conţinută. Marea înghite şi scuipă, Muntele se pleacă şi se închină. Marea poate vădi un suflet, Muntele poate antrena un ritm. Muntele, cu piscurile sale suprapuse, cu şirul de faleze, văile tainice şi prăpăstiile adînci, cu vîrfurile înălţate brusc, cu aburii săi, cu bruma şi roua, cu ceţurile fumegînde, te duce cu gîndul la tălăzuirea, la sorbul abisurilor şi dezlănţuirile Mării ; sînt doar acele calităţi ale Mării pe care şi le însuşeşte Muntele. Şi Marea îşi poate însuşi firea muntelui : imensitatea Mării, adîncurile ei, rîsul sălbatec, mirajele, balenele ce se năpustesc şi dragonii care se înalţă, mareele şi valurile înşirate ca nişte culmi : iată elementele prin care Marea îşi însuşeşte calităţile Muntelui şi nu Muntele pe ale Mării. Acestea sînt, una după alta, însuşirile Mării şi ale Muntelui pe care Omul le poate vedea cu ochii. Dar cine nu percepe marea decît în dauna

Muntelui, şi Muntele în dauna Mării este un om cu percepţie obtuză : Eu însă, văd ! Muntele e Mare, Marea e Munte. Muntele şi Marea cunosc adevărul percepţiei mele : totul şi toate se află în Om, şi asta numai datorită avîntului Pensulei, al Tuşului !

Acest proces de reciprocă devenire provoacă o mişcare circulară denumită de Shi tao *zhou liu*, „curgerea universală", şi *huan bao* „contopire universală".

Îţi trebuie Muntele, nu altceva, ca să vezi cît e lumea de întinsă, şi Apa, să-i vezi măreţia. Trebuie ca Muntele să fie alăturat Apei, să se arate Curgerea Universală, şi Apa să stea lîngă Munte, să vădească Universala Cuprindere. În lipsa acestei acţiuni reciproce, Curgerea Universală şi Universala Cuprindere rămîn de neînţeles. Fără ele Disciplina şi viaţa (Tuşului şi Pensulei) nu-şi pot găsi cîmpul de acţiune ; însă din clipa cînd viaţa şi disciplina se pornesc, Curgerea Universală şi Universala Cuprindere îşi află rostul, şi, odată aflat, misiunea Peisajului e îndeplinită.

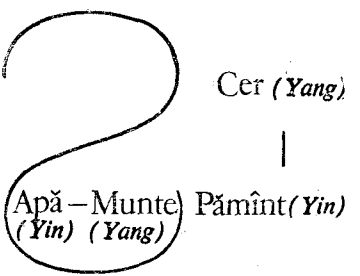
Cum să faci ca într-un tablou, această mişcare circulară între Munte şi Apă să aibă loc ? Introduci Vidul, sub forma spaţiului liber, a ceţurilor şi norilor, sau — mai simplu —, a trăsăturilor delicate ale tuşului diluat. Vidul rupe opoziţia statică dintre cele două entităţi şi, prin suflul generat, provoacă transformarea internă. Norii, mai ales, reprezintă elementul prin excelenţă susceptibil să creeze impresia de atracţie dinamică, datorită căreia Muntele pare că tinde către Apă şi Apa către Munte. (Mi Fei : „Norii sînt o recapitulare a peisajului, pentru că în Vidul lor insesizabil, pot fi observate multe din

trăsăturile Muntelui şi din felurile apei ascunse într-însul.")
În cadrul acestei relaţii Munte-Apă animate de Vid, se situează o noţiune fundamentală, guvernînd atît pictura cît şi geomanţia : este vorba despre *long mai* sau „arterele dragonului", noţiune care, la rîndul ei, antrenează alte două binoame *kai he* „deschidere-închidere", sau „organizare în contrast a spaţiului" şi *qi fu* „urcuş-coborîş sau secvenţă ritmică a peisajului". Imaginea arterelor dragonului evocă, odată mai mult, un peisaj dinamic animat de suflurile vitale ; dincolo de ceea ce se vede, unduirea ritmică revelează ceea ce este ascuns, virtual. Tabloul trăieşte doar atunci cînd pictorul a reuşit să stăpînească aceste două noţiuni : *kai he* şi *qi fu*.
Ce e valabil pentru relaţia dintre Munte şi Apă, este valabil şi pentru relaţia dintre celelalte elemente ale naturii (mai ales între copaci şi stînci, animale şi plante). De fiecare dată, prin mijlocirea Vidului, pictorul te face să simţi pulsaţiile invizibilului în care se scaldă totul.

4. OM-CER

Iată, deci, ce se întîmplă în cuplul Munte-Apă, şi cum acţionează Vidul în miezul peisajului, reprezentat de cei doi poli ai săi. Aruncînd o privire mai cuprinzătoare, vom observa raportul existent într-un tablou reprezentînd un peisaj între ansamblul elementelor pictate şi spaţiul care le înconjoară, le susţine. În realitate, acest raport dintre plinuri (elemente pictate) şi goluri (spaţiul înconjurător) implică un alt raport esenţial, şi anume cel dintre Pămînt şi Cer. Dacă Muntele şi Apa reprezintă cei doi poli tereştri, Pămîntul, în calitate de unitate însufleţită, se situează la rîndul lui, în raport cu Cerul. Există astfel un joc de contraste multi-etajat,

de fapt jocul elementelor Yin şi Yang — aşa cum îl înţelege gîndirea chineză. Se acordă — în genere — natura Yang Muntelui şi natura Yin Apei ; cuplul Munte-Apă (Yang-Yin) alcătuieşte pămîntul care, fiind de esenţă Yin, stă faţă în faţă cu cerul, de esenţă Yang. Important este, deci, să distingem nivelele care constituie o reţea organică, reţea pe care am putea-o figura astfel (figura aceasta spiralată este valabilă şi pentru sugerarea altor „sub-nivele" implicate şi ele la rîndul lor în chiar interiorul fiecărui nivel).



Jocul dintre Pămînt şi Cer nu este un joc în doi, ci în trei, deoarece la nivelul acesta Omul este întotdeauna prezent prin relaţia sa privilegiată cu Pămîntul, prin dimensiunea Cerului pe care o posedă şi, mai ales, prin privirea cu care (el, pictorul sau spectatorul) învăluie peisajul total din care, totodată, face parte integrantă. În această relaţie ternară (Om-Pămînt-Cer) mai multe aspecte merită atenţia noastră, avînd ca factor comun Vidul care le asigură unitatea şi totalitatea, şi anume : a) dispoziţia „mentală" a elementelor dintr-un tablou ; b) perspectiva ; c) înscrierea unui poem în spaţiu.

a. *Dispoziţia mentală a elementelor dintr-un tablou*

Vorbind despre cele Şase Canoane ale picturii propuse de Xie He, l-am citat pe cel mai celebru : să generezi

şi să animi suflul ritmic. La fel de important ni se pare a fi şi celălalt Canon : să aşezi în mod desăvîrşit elementele care urmează să fie pictate. Acest Canon, care se referă la problema organizării interne a tabloului, nu pledează pentru o dispoziţie subiectivă sau arbitrară. Pictorul, impunîndu-şi tipul de percepţie a lucrurilor, trebuie totuşi să ţină seamă de legile fundamentale ale Realului. Ideea este că pictura nu trebuie să se mulţumească cu reproducerea aspectului exterior al lumii ; trebuie să re-creeze un univers generat de Suflul primordial şi de spiritul pictorului.
Această optică evidenţiază din nou importanţa jocului plin-gol. Conform unei reguli tradiţionale : „O treime dintr-un tablou trebuie să fie ocupată de plin, două treimi de gol". Bineînţeles, regula nu este rigidă. Trebuie — încă o dată — subliniată gîndirea filosofică pe care o conţine. Cum treimea de plin corespunde, în realitate, Pămîntului (elementelor terestre), iar cele două treimi de vid Cerului (elementelor celeste şi Vidului), proporţia armonioasă stabilită între Cer şi Pămînt este aceeaşi cu cea pe care Omul încearcă să o stabilească în sinea lui, fiind investit cu virtuţile cuplului Cer-Pămînt. Astfel, tabloul concretizează dorinţa Omului care, asumîndu-şi Pămîntul, tinde către Cer întru atingerea Vidului, cel care antrenează totul în mişcarea dătătoare de viaţă, Dao.

ZHANG ZHI Pe o hîrtie pătrată cu o suprafaţă de aproximativ un metru pătrat, partea (vizibil) pictată ocupă doar o treime. Pe restul Hîrtiei, nu pare a mai fi vreo imagine ; acolo, totuşi, imaginile duc o existenţă deosebită. Deci Vidul nu este Nimicul. Vidul este tabloul însuşi.

JIANG HE Farmecul Plinului nu trăieşte decît prin mijlocirea Vidului. În ceea ce priveşte calitatea unui tablou, trei zecimi rezultă din aşezarea

adecvată a Cerului şi Pămîntului, iar celelalte şapte se datorează prezenţei discontinui a ceţurilor şi aburilor.

WU CHENGYAN Nu poţi face un tablou de peisaj fără să ţii seama de formatul lui. Un tablou de format mic se potriveşte orizontal ; e bine să nu fie prea încărcat. Un tablou de format mare se prezintă vertical — e bine să eviţi să fie „prea gol". Mai pe scurt, formatul mic trebuie să fie locuit de Vid în timp ce formatul mare cîştigă dacă este dominat de un Plin temperat de Vid.

HUANG BINHONG A picta un tablou este ca şi cum ai juca şah (jocul Go). Te străduieşti să ai cît mai multe „puncte disponibile" pe tabla de şah. Cu cît ai mai multe, cu atît eşti mai sigur de cîştig. Într-un tablou, punctele disponibile sînt golurile... În pictură se face mare caz de Vid : Vidul cel mare şi Vidul cel mic. La el se gîndeau Bătrînii cînd spuneau : Spaţiul poate fi umplut într-atît încît nici aerul să nu-l străbată — şi în acelaşi timp, să aibă goluri în aşa fel încît caii să poată zburda în voie.

b. *Perspectiva*

Perspectiva este inerentă Canonului : „o desăvîrşită dispunere a elementelor care urmează a fi pictate" ; căci şi ea, înainte de toate, este o organizare mentală. Perspectiva poate fi rezumată în două binoame : *li wai* „Interior-Exterior" [1] şi *yuan jin* „Îndepărtat-Apropiat",

[1] Binomul se referă la reprezentarea unor elemente care comportă contraste de interior şi exterior : munte, stîncă, locuinţă umană. În legătură cu aceasta trebuie semnalat un fapt important : în tradiţia chineză nu există, practic, „scenă de interior" închisă. Orice interior se deschide spre exterior şi o locuinţă este văzută simultan dinăuntru şi dinafară.

care spun limpede că totul depinde de echilibru și de contrast. Diferită de perspectiva lineară care presupune un unghi de vedere privilegiat și o linie de fugă, perspectiva chineză este cînd aeriană, cînd îndrăzneață, fiind vorba — într-adevăr — de o dublă perspectivă. În general, pictorul pare că stă pe o înălțime, bucurîndu-se din această poziție de o viziune globală a peisajului (pentru a indica distanța dintre lucrurile scăldate într-un spațiu atmosferic, folosește contrastele de volum, formă, tonalitate); în același timp însă, pare că străbate tabloul, însușindu-și ritmul spațiului dinamic și contemplînd simultan lucrurile de departe, de aproape și din diverse părți (astfel, munții sînt adesea priviți frontal concomitent de la o anumită înălțime, iar cei aflați în depărtare pot apărea mai mari decît cei din primul plan. Același lucru se întîmplă cu zidul lateral și cel principal, cu partea interioară și cea exterioară a unei locuințe, arătate — și ele — toate simultan). Amintim aici concepția despre „microcosmos-macrocosmos". Pictorul își propune să creeze un spațiu mediumnic în care omul să regăsească curentul vital; tabloul nu-i atît un obiect de privit; mai curînd trebuie trăit. Dubla perspectivă, despre care am vorbit, traduce dorința artistului chinez de a trăi esența tuturor lucrurilor aflate în univers și, prin aceasta, de a se împlini. Guo Xi, marele pictor al epocii Song, spune: „Sînt unele peisaje pictate pe care le străbați sau le contempli; altele prin care te poți preumbla; și altele în care ai vrea să rămîi, să trăiești. Toate au atins treapta perfecțiunii. Totuși, cele în care ai dori să-ți duci viața sînt mai presus de celelalte". Tot el spune într-altă parte: „La fel e și dorința pe care ți-o provoacă pictura: uneori îți vine să o apuci pe cărăruia care șerpuiește prin negura albăstrie; alteori să privești cum se oglindește apusul soarelui în unda liniștită a rîului; ți-ar plăcea să trăiești experiența pustnicilor din tainițe,

în inima muntelui ; ori să te plimbi printre stîncile răsărite din faleza abruptă. Pictura trebuie să trezească în cel care o contemplă dorința de a se afla într-însa ; iar impresia de miracol pe care o generează trece dincolo de ea, o transcende."

Pictorul este, înainte de toate, preocupat de problema raportului și a proporției. În *Shan shui fu*, Wang Wei spune :

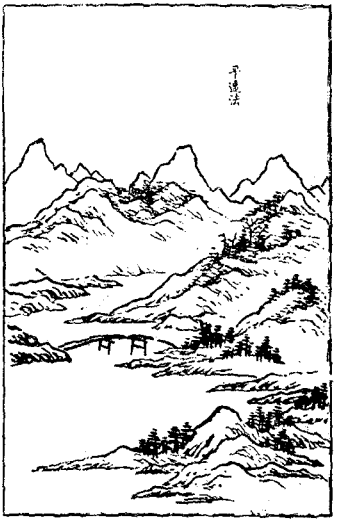
> Cînd pictezi un peisaj, Ideea trebuie s-o ia înaintea Pensulei. Privind proporția : înălțimea unui munte trebuie să aibă zece picioare ; înălțimea unui copac, un picior ; mărimea unui cal, a zecea parte dintr-un picior ; statura unui om, a suta parte a unui picior. Cît privește perspectiva : unui om aflat în depărtare, nu-i distingi ochii ; unui copac aflat la distanță, nu-i distingi crengile ; nu zărești nici o stîncă pe muntele care se străvede în zare, cu contururi tot atît de line ca arcuirea unei sprîncene ; la fel, nici o undă pe oglinda apei depărtate care atinge geana norilor. Cu privire la raportul dintre elemente : muntele își face brîu din nori ; stîncile tăinuiesc izvoare ; pavilioanele și terasele sînt înconjurate de copaci ; cărările poartă cu ele urma oamenilor. O stîncă trebuie văzută din trei laturi ; un drumeag poate fi surprins și dintr-un capăt și dintr-altul ; cunoști un copac prin vîrful lui ; simți prezența unei ape prin vîntul care o aleargă. În primul rînd trebuie ținut seama de manifestările atmosferice, și diferențiată lumina de întuneric, ceea ce este precis de ceea ce este nedeslușit. Trebuie stabilită ierarhia figurilor, și fixată atitudinea, mersul, salutul lor reciproc. Cînd sînt prea multe elemente pîndește pericolul îmbulzelii ; cînd sînt prea puține, cel al lîncezelii. Trebuie deci surprinsă mă-

sura exactă și distanța potrivită. Între departe și aproape să fie Vid ; lucru valabil și în cazul munților și apelor.

În timp, tradiția distinge, cu privire la perspectivă, trei depărtări sau trei distanțe (vezi ilustrațiile).
1. *Shen yuan* „distanța profundă" : cea mai des folosită. Se presupune că spectatorul se află pe o înălțime, loc care îi permite o privire plonjantă și panoramică asupra peisajului (cele mai tipice exemple se găsesc în lucrările lui Dong Yuan).
2. *Gao yuan* „distanță pe înălțime" : utilizată în mod obișnuit într-un tablou vertical. Spectatorul, aflat la un nivel relativ coborît, privește în sus. În consecință orizontul dominant al tabloului nu este prea înălțat ; privirea spectatorului urmărește etajarea înălțimilor, reprezentate prin șiruri suprapuse de munți, fiecare șir constituind un orizont în sine.
3. *Ping yuan* „distanță plată" : situat într-o poziție apropiată, privirea spectatorului se desfășoară, liberă, spre infinit.
În tablourile de format mare, pentru înfățișarea unui peisaj panoramic, fiecare dintre „distanțe" comportă, la rîndul ei, trei secțiuni interne care, prin contrastul dintre ele, accentuează impresia de distanță. Să luăm „distanța pe înălțime" *gao yuan* : în general rîndurile de munți suprapuse sînt trei. La fel, în cazul „distanței profunde" *shen yuan*, tabloul cuprinde deseori trei grupuri de munți care se întind din ce în ce mai departe. Cele trei secțiuni care alcătuiesc fiecare distanță sînt separate între ele prin zone goale, în așa fel încît spectatorul, invitat să pătrundă mental în tablou, are impresia că face, de fiecare dată, un salt de la o secțiune la alta. Salt calitativ, căci funcția acestor goluri este tocmai de a sugera un spațiu nemăsurabil, un spațiu

Distanţa
profundă

Distanţa
plată



Distanţa
pe înălţime

— rod al spiritului ori al vidului. Călătoria spectatorului prin peisaj devine, în aceste condiții, o călătorie spirituală ; este purtat de curentul vital Dao.
Așadar, dacă nivelul precedent Munte-Apă este marcat de numărul Doi, care semnifică mutația internă, nivelul de față, Om-Cer, este marcat de numărul Trei, număr care semnifică în același timp Multiplul („Trei este generatorul celor Zece mii de ființe") și Unitatea. Într-adevăr, Trei-ul, prin declanșarea procesului apropiat-depărtat, aduce după sine, în final, procesul Întoarcerii (Lao Tzi, cap. XXV) : „Necuprinsă, Calea e o curgere ; în curgere fiind, se îndepărtează ; din departe în departe, într-un tîrziu, înfăptuiește Întoarcerea.") Mișcarea de îndepărtare în spațiu este, de fapt, o mișcare circulară care revine și, prin răsturnarea perspectivei și a privirii, sfîrșește prin a transforma relația subiect-obiect. (Subiectul proiectîndu-se, treptat, în afară ; iar afară devenind peisajul interior al subiectului.)

c. *Inserarea unui poem într-un tablou*

Această practică, inaugurată odată cu epoca Tang, s-a încetățenit spre sfîrșitul epocii Song. Poemul înscris în spațiul alb al unui tablou (Cerul) nu este doar un simplu comentariu adăugat în mod artificial ; locuiește cu adevărat în spațiul acesta (între semnele caligrafiate și elementele pictate nu există nici un hiatus, amîndouă fiind opera aceleiași pensule) introducînd o dimensiune vie, aceea a Timpului. În cadrul unui tablou marcat de spațiul tridimensional, poemul, prin ritmul său, prin conținutul care relatează o experiență trăită, dezvăluie procesul prin care gîndirea pictorului s-a materializat în tablou ; și, prin ecoul pe care-l trezește, constituie o prelungire a tabloului. Timp al cărui ritm este trăit și mereu reînnoit. Timp care menține Spațiul deschis. Așadar poemul înscris permite omului, chiar reprezentat

în mod figurativ, să-şi marcheze prezenţa în cadrul perechii Cer-Pămînt. Datorită lui, jocul Plin-Vid îşi poate revela semnificaţia profundă, aceea de a favoriza, dincolo de contradicţii şi transformări, Întregul.

5. A CINCEA DIMENSIUNE

Prin intermediul celor patru trepte studiate pînă acum (Pensulă-Tuş → Yin-Yang → Munte-Apă → Om-cer) am parcurs o traiectorie în spirală ; facem această afirmaţie întrucît avem de-a face cu o mişcare de rotaţie în jurul axei, executată în acelaşi timp cu o mişcare de deschidere spre infinit. Căutarea unei simbioze între Timp şi Spaţiu şi — prin ea — între Om şi Univers — s-a putut constata în cazul ultimei trepte (Om-Cer). În funcţie de această constatare s-ar putea vorbi despre o a Cincea Dimensiune (care depăşeşte Spaţiul şi Timpul), şi anume Vidul ajuns la stadiul suprem. În acest stadiu, Vidul transcende universul pictural pe care, în acelaşi timp, îl fundamentează, purtîndu-l către unitatea originară.

Vom încerca să surprindem această unitate a Vidului în „materialitatea" sa, oricît de insesizabilă ar părea. Ne gîndim în special la hîrtia suport a tabloului şi la gestul spectatorului derulînd tabloul.

Concepţia hîrtiei virgine ca Vid primordial din care tot şi toate îşi iau începutul, tragerea primei Trăsături ca un act de despărţire a Cerului de Pămînt, următoarele trăsături generînd feluritele forme ca tot atîtea metamorfoze ale primei Trăsături şi, în cele din urmă, încheierea tabloului ca treaptă supremă a unei desfăşurări prin care toate se reîntorc în Golul începuturilor, — iată ceea ce, de-a lungul epocilor de vîrf, a determinat gîndirea artistului chinez, transformînd actul pic-

tural într-un act imitativ, nu al spectacolului Creației, ci al „gesturilor" creatorului.

> HUA LIN Cînd pictura atinge stadiul în care nu lasă urme, apare pe hîrtie ca o emanație naturală și necesară a acestei hîrtii care, de fapt, este însuși Vidul.
> WANG YU Golul pur, iată starea supremă la care aspiră artistul. Îl poate atinge numai cînd a reușit să-l perceapă în inima lui. Ca în iluminarea de tip Chan (Zen), el se afundă, dintr-o dată, în Vidul dat în afara lui.
> ZHENG XIE Fără nici o îndoială, tabloul se află pe hîrtie ; invizibilul, însă, prelungește și purifică ceea ce este dincolo de hîrtie.
> HUANG BINHONG În timp ce pictau, cei din vechime se concentrau asupra spațiului unde cuplul Pensulă-Tuș este absent ; este lucrul cel mai greu cu putință. „Alb în conștiință, Negru în înfățișare, iată unicul drum care duce spre Taină.

Întoarcerea înseamnă tabloul terminat. Rulat, el devine universul închis în sine. A-l derula înseamnă (pentru spectatorul participant) să creezi de fiecare dată miracolul de a dezlega Timpul, de a retrăi ritmul său trăit și dominat. (Să nu uităm că în China derularea și contemplarea unei capodopere constituie un ritual aproape sacru care durează ore în șir.) Pe măsura derulării tabloului, acest Timp trăit se spațializează, nu într-un cadru abstract, ci într-un spațiu calitativ și incomensurabil. Ceea ce urmărește artistul chinez, înainte de toate, este să transpună Timpul trăit în Spațiul viu, animat de sufluri în care se desfășoară viața adevărată. Mai este nevoie să insistăm asupra faptului că această mutație a Timpului-Spațiu nu este posibilă decît datorită Vi-

dului ? În desfăşurarea lineară şi temporală a tabloului, Vidul introduce discontinuitatea internă ; prin inversarea raporturilor Interior-Exterior, Departe-Aproape, Manifest-Virtual, el inaugurează procesul reversibil al întoarcerii, însemnînd „re-asumarea" întregii vieţi rememorate sau visate, izvor nesecat.
Ultima imagine oferită de această artă ar fi mai curînd muzicală decît picturală. Aşa cum scrie în *Cartea muzicii* : „Calea Ritului şi a Muzicii este însăşi Calea Cerului şi a Pămîntului", această muzică vizuală, prin dublul său aspect — melodic şi armonic, reîntîlneşte Suflul primordial din care purcede irezistibilul ritm al universului.

Lista recapitulativă a termenilor

Redăm aici, repartizaţi conform celor cinci nivele, termenii relevanţi ai limbajului pictural chinez. Amintim că anumite concepte de bază sînt valabile la toate nivelele, şi anume următoarele patru : *qi* „sufluri vitale" (conform cosmologiei chineze şti, totul decurge din suflul primordial şi din suflurile vitale, de aici importanţa reconstituirii acestor sufluri — atît în artă cît şi în viaţă ; „a anima suflurile ritmice", canonul formulat de Xie Ho, a devenit regula de aur a picturii chineze), *li*, „linia internă" (primatul acordat suflurilor permite artistului să depăşească iluzionismul realist ; ceea ce urmăreşte, nu este atît descrierea aspectului exterior al lumii, cît sesizarea liniilor interne care structurează şi leagă lucrurile între ele), *i* „idee, spirit" (acest termen, bogat în sensuri, nu poate fi tradus decît printr-o serie de cuvinte : idee, intenţie, dorinţă, spirit ; se referă la omul întreg, adică la dispoziţia mentală a artistului în momentul creaţiei ; de unde adagiul : „Spiritul trebuie să meargă înaintea Pensulei"), şi *shen* „esenţă divină" (creaţia artistică nu este o simplă adecvare a omului la univers ; geniul uman, cînd se întîlneşte cu Dao, provoacă acea misterioasă devenire, care este *shen*).

I. PENSULĂ-TUȘ

Acest nivel privește întreaga activitate a Pensulei. Mînuirea Pensulei a făcut obiectul unor cercetări de un mare rafinament: *cheng feng* „atac frontal", *zi feng* „atac oblic", *zhe bi* „în răspăr", *heng pi* „peri culcați", *an* „apăsînd", *ti* „ridicînd", *tuo* „tîrînd", *ca* „frecînd", *qi fu* „mișcare ondulată", *dun cuo* „cadență sincopată", etc. Cît privește tipurile de trăsături obținute din Pensulă, sînt de o imensă varietate. Amintim că orice linie trebuie să aibă calitățile unui organism viu: *gu fa* „osatură", *jing rou* „carne", *huo li* „forță", *shen qing* „expresie", etc.

gou le	traseul conturului
bai miao	traseul figurilor în linii neîntrerupte, abia întărite pe alocuri
mu hu	trăsătură „pointilistă" sau „tașistă"
kong bi	desen regulat și aplicat, în stilul academic
gan bi	trăsătură din pensulă uscată
fei bai	„alb înaripat", linie trasă rapid și apăsat, dînd o trăsătură zdrențuită, cu o dîră albă în mijlocul ei
cun	trăsături modelate de tipuri foarte variate, cele mai importante fiind „cînepă descurcată" și „în lovitura de secure"
dian tai	a adăuga puncte pentru a da viață trăsăturii

II. YIN-YANG

Acest nivel privește activitatea de expansiune a Tușului marcînd tonalitățile și, prin aceasta, distanța și adîncimea. Pentru Tuș, tradiția distinge cinci trepte : *jiao* „negru ars", *nong* „concentrat", *zhong* „întunecat", *dan* „diluat", *qing* „luminos" sau trei cupluri contrastante : *gan shi* „uscat-umed", *dan nong* „diluat concentrat", *bai hei* „alb-negru".

ran	aplicare gradată a tușului
xuan	laviu
weng	foarte îmbibat
po mo	„tuș cu despicături"
po mo	„tuș stropit"
ii mo	„tușuri suprapuse"

III. MUNTE-APĂ

Acest nivel se referă la structura principalelor elemente ce urmează a fi pictate. Ca în cazul trăsăturii, ansamblul structurat trebuie privit ca un organism viu ; de pildă la un peisaj se vorbește despre osatură (stînci), vine (ape), mușchi (arbori), respirație (nori) etc.

qi shi	elan, imbold
long mai	„arterele dragonului", termen de geomanție care se referă la configurația secretă a unui teren
kai he	„deschis-închis", organizare contrastantă a spațiului
qi fu	„ascendent-descendent", secvență ritmică a peisajului
yin xian	vizibil-invizibil

IV. OM-CER

Acest nivel se referă la relaţia ternară Om-Pămînt-Cer care organizează tabloul : ceea ce este conţinut în peisaj şi ceea ce îl depăşeşte, ceea ce se vede şi ceea ce este sugerat.

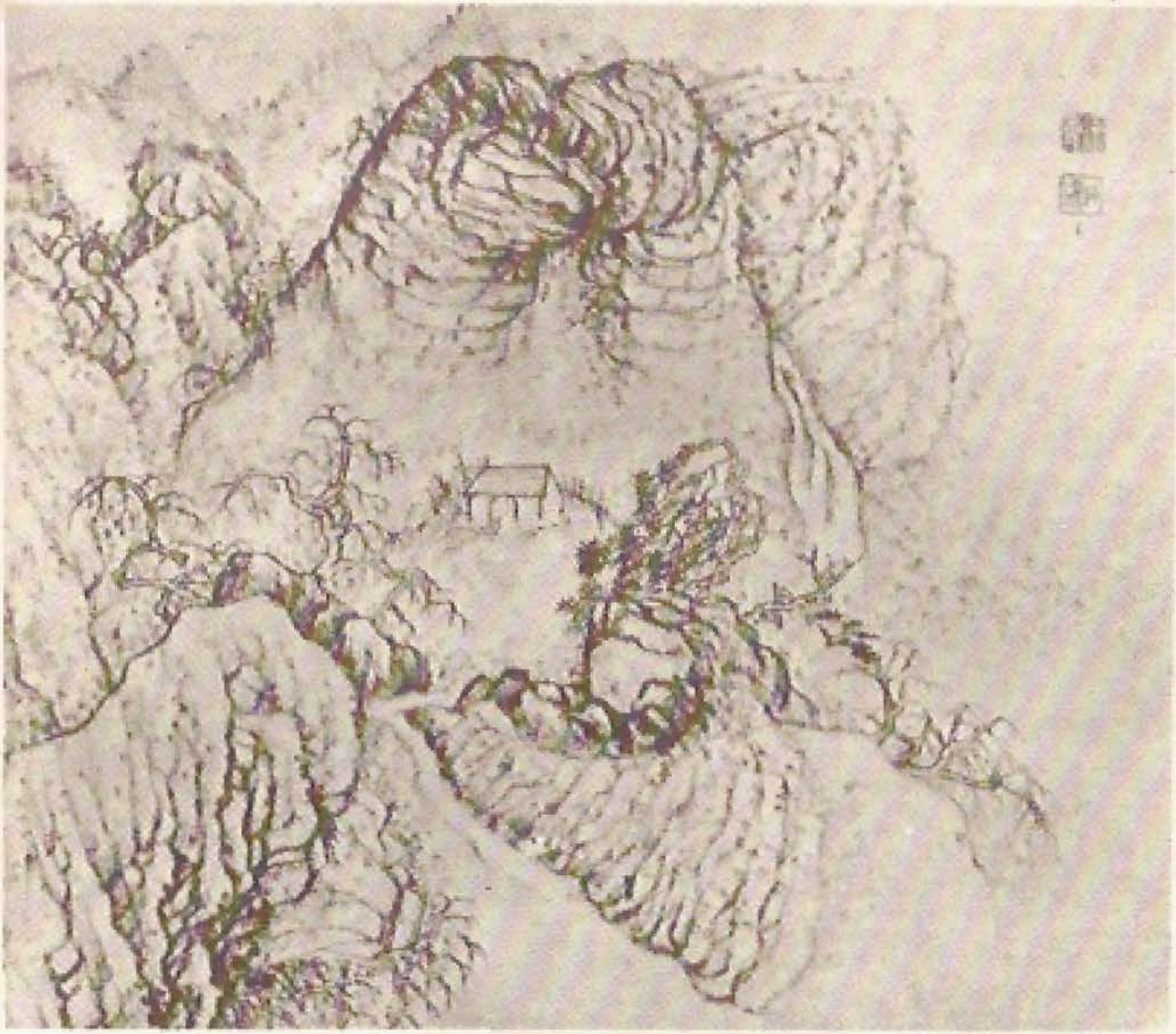
li wai	interior-exterior
xiang bei	faţă-dos
yuan-jin	îndepărtat-apropiat
san-yuan	trei perspective : perspectivă profundă, perspectivă pe înălţime şi perspectivă plată

V. A CINCEA DIMENSIUNE

Pentru acest ultim nivel, calificativele potrivite sînt rare. Se cade să citäm două expresii uzuale ale artistului chinez pentru a aprecia valoric o operă marcînd — dincolo de toate noţiunile frumosului — supremul scop al artei : *yi jing* „calitatea sufletească" şi *shen yong* „rezonanţă divină".

I. Shi tao, *Autoportret*, Colecție particulară, Taibei.

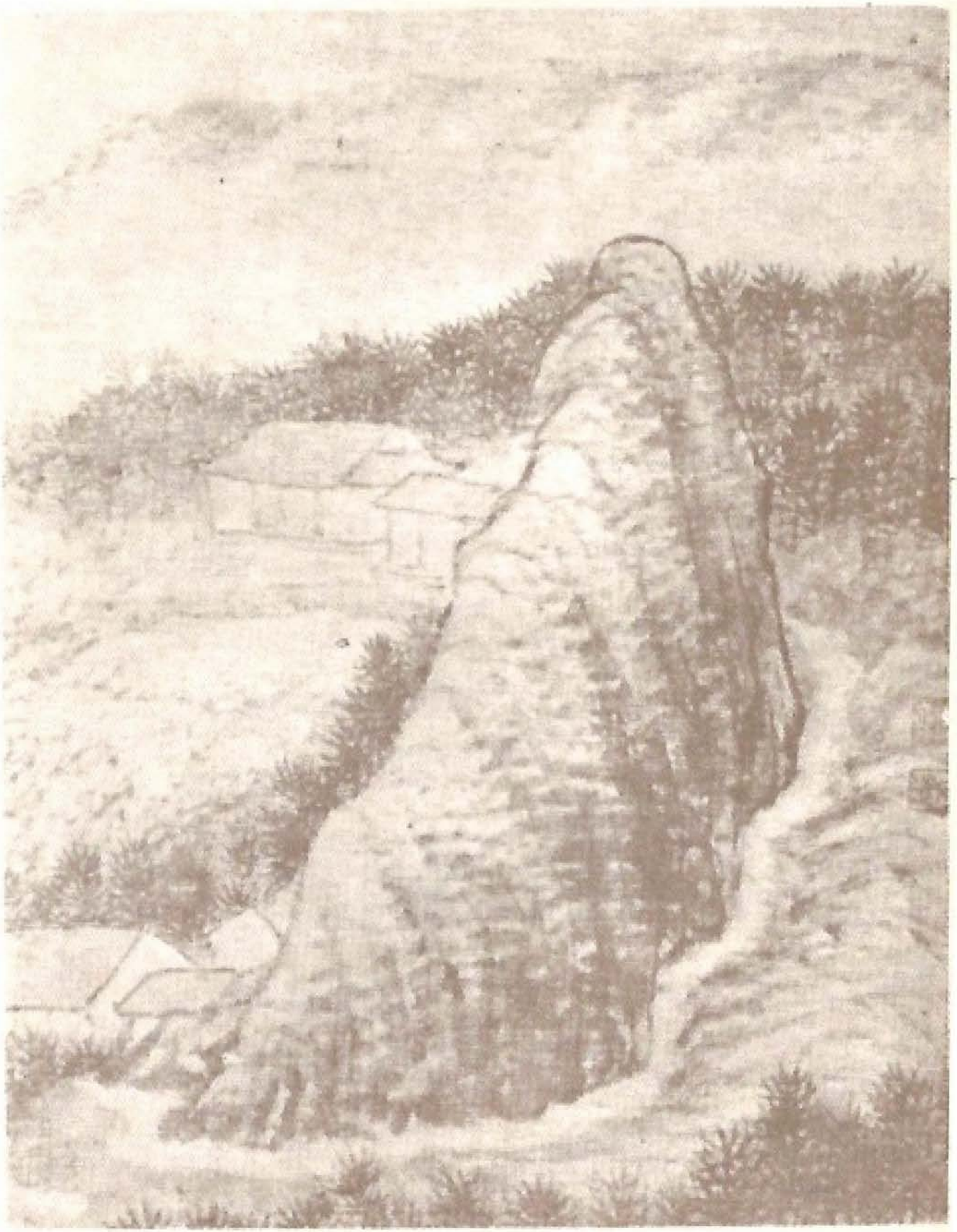
II. Shi tao, *Pictorul într-o barcă.*



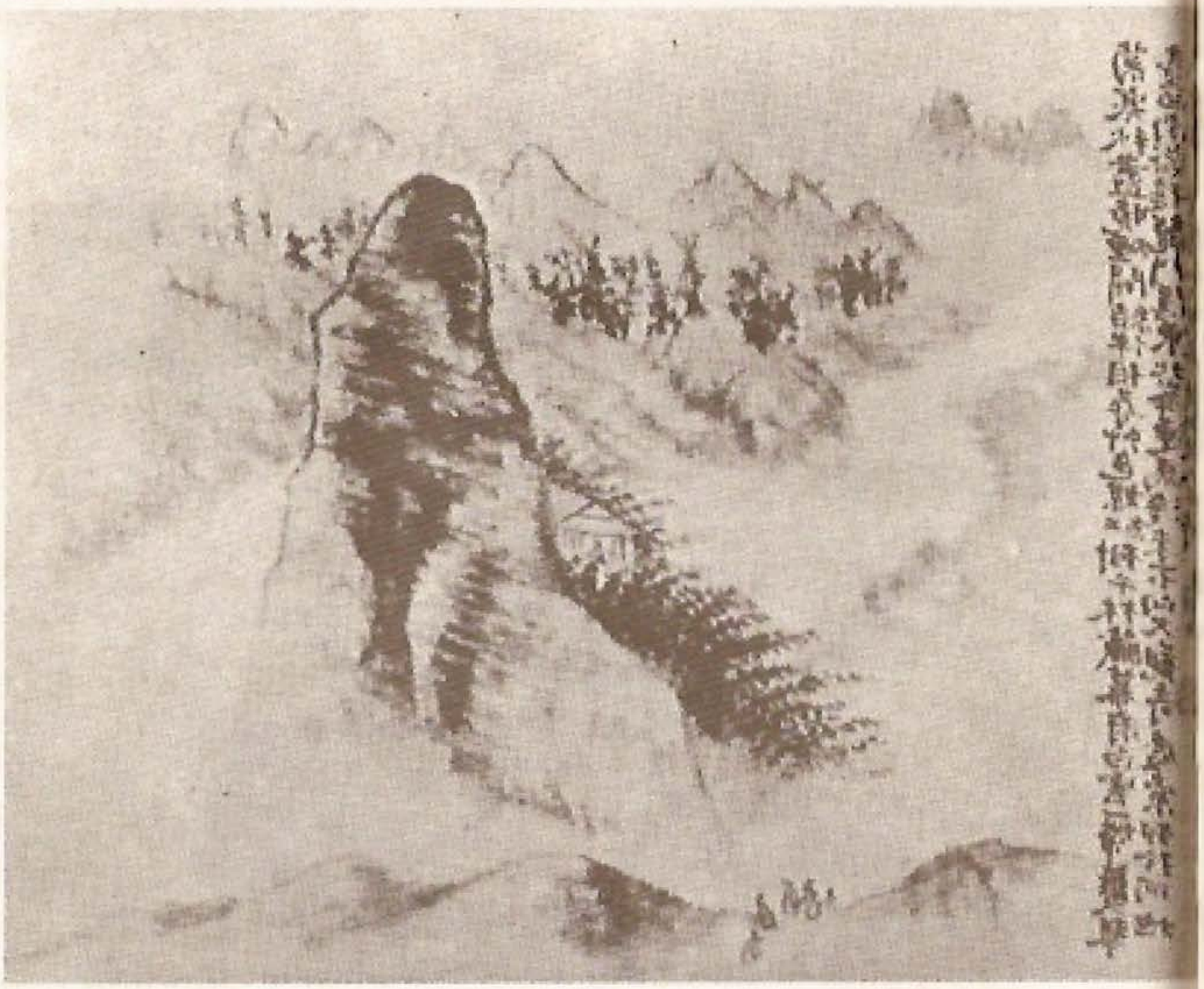
III. Shi tao, *Peisaj*. Colecția Nu 'wa Zhai.

IV. Shi tao, *Peisaj*. Colecția Nu wa Zhai.

V. Shi tao, *Peisaj.*

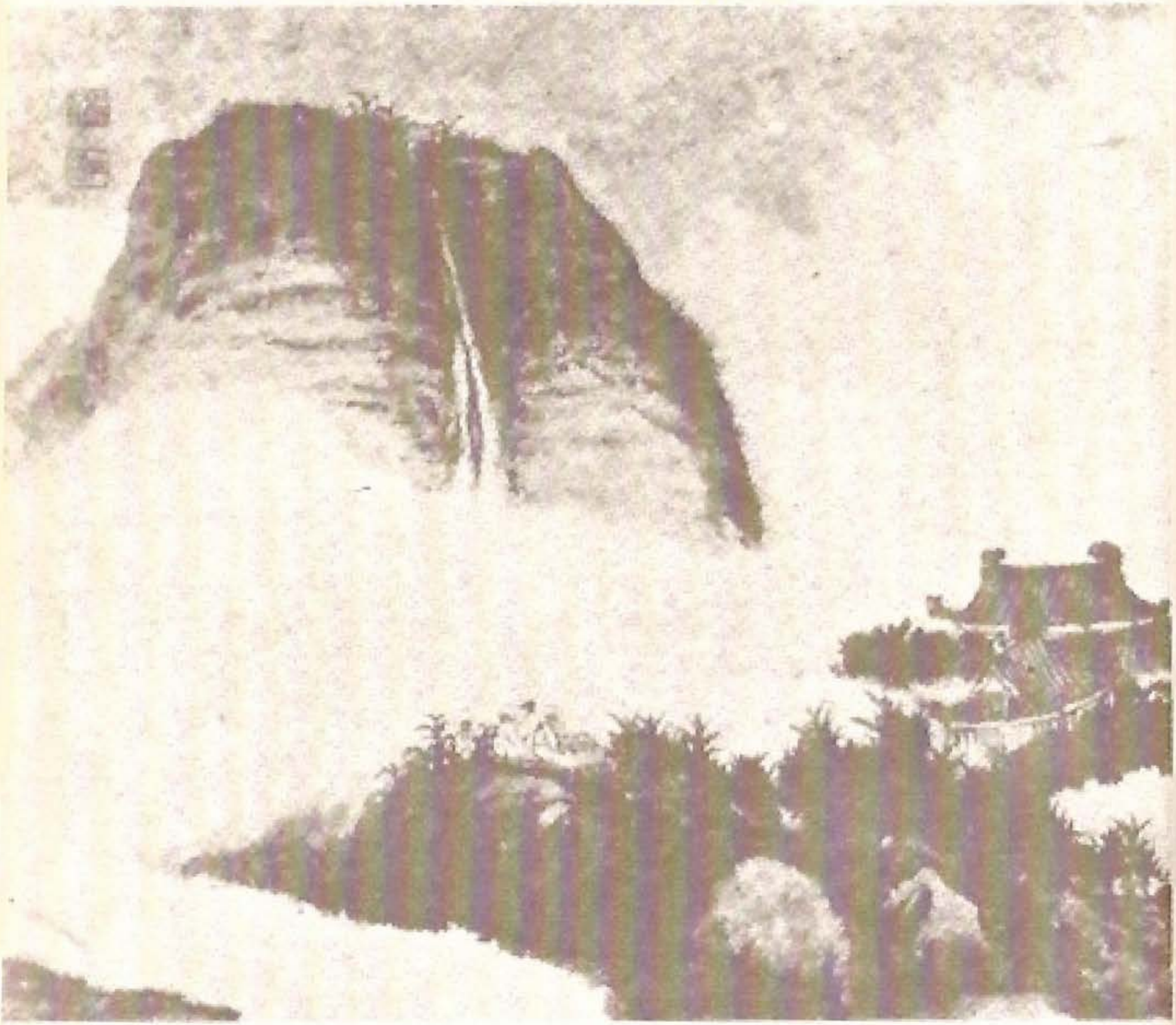


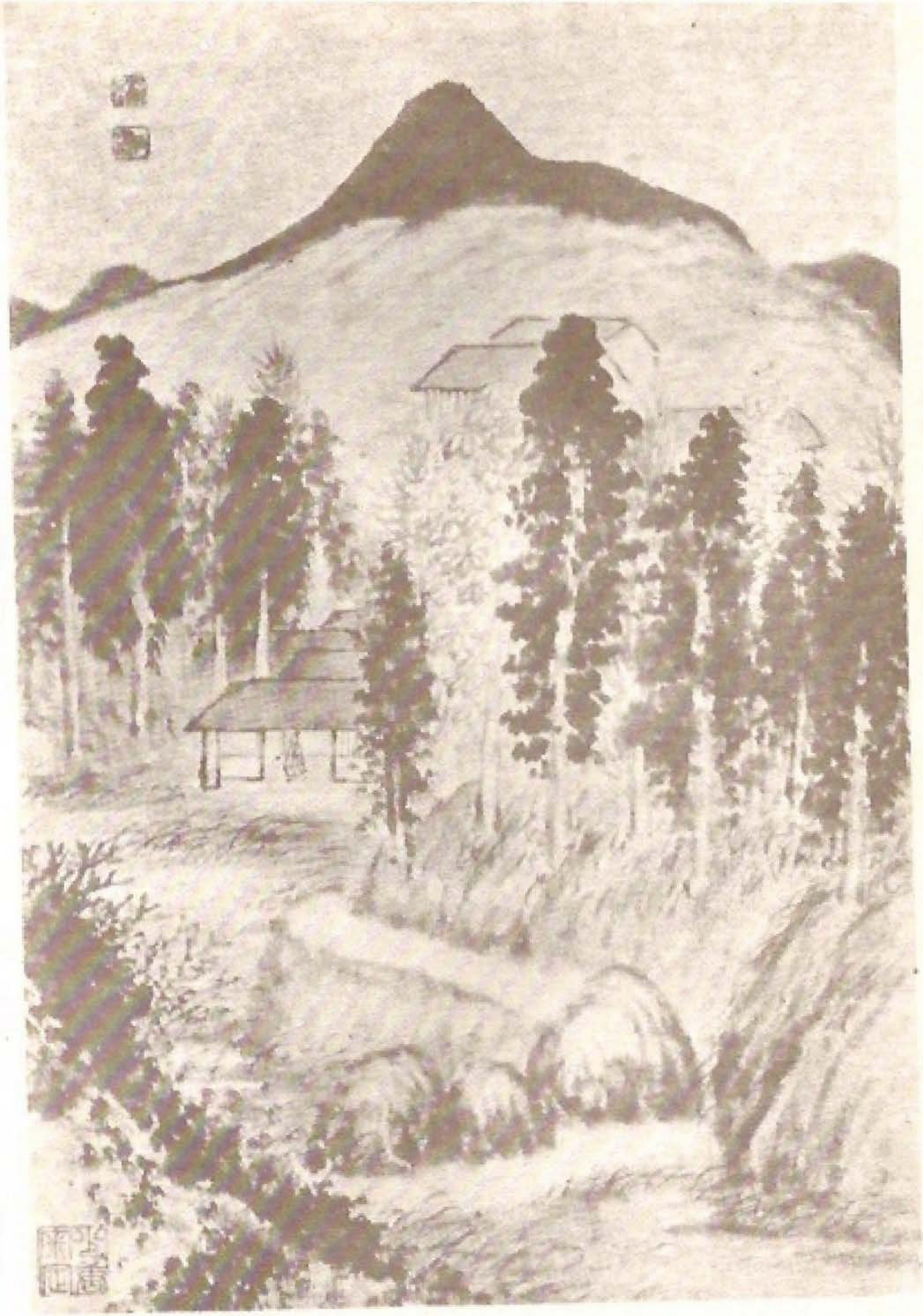
VI. Shi tao, *Peisaj*. The Trustees of the British Museum.



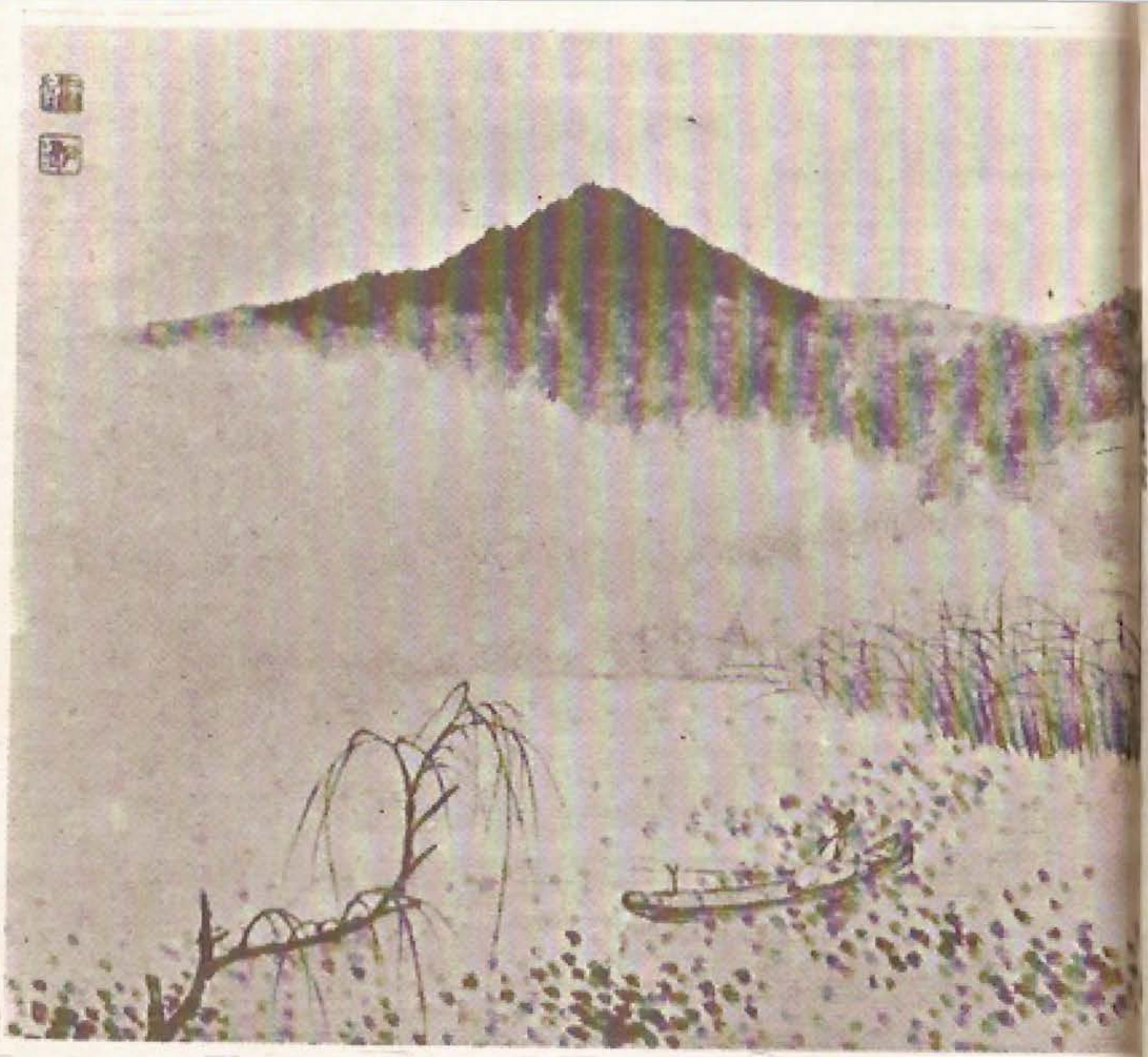
VII Shi tao, *Peisaj*.

VIII. Shi tao, *Peisaj*. Colecția Nu wa Zhai.





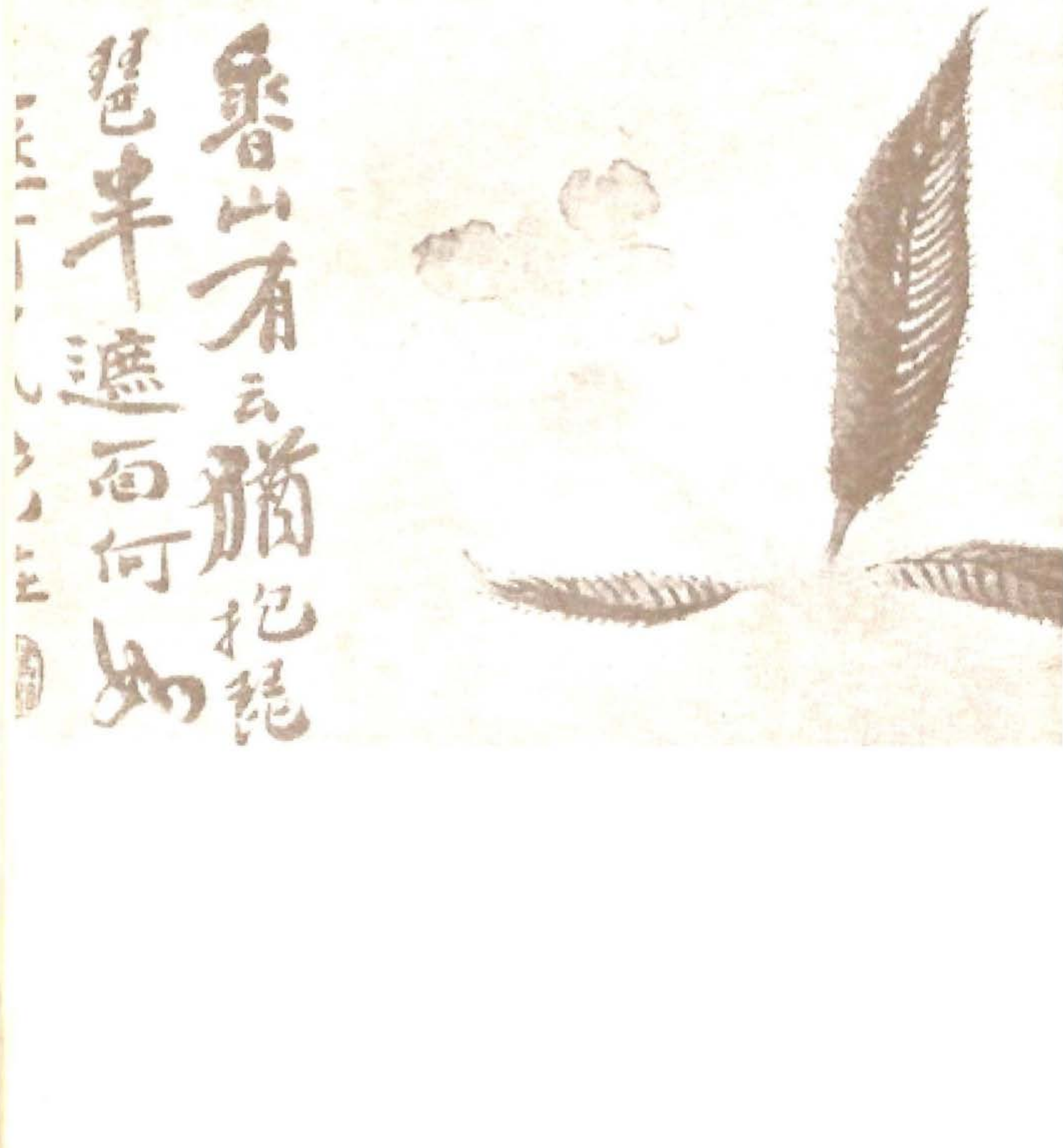
IX. Shi tao. *Peisaj.*



X. Shi tao, *Pictor-Pescar*. Colecţia Nu wa Zhai.

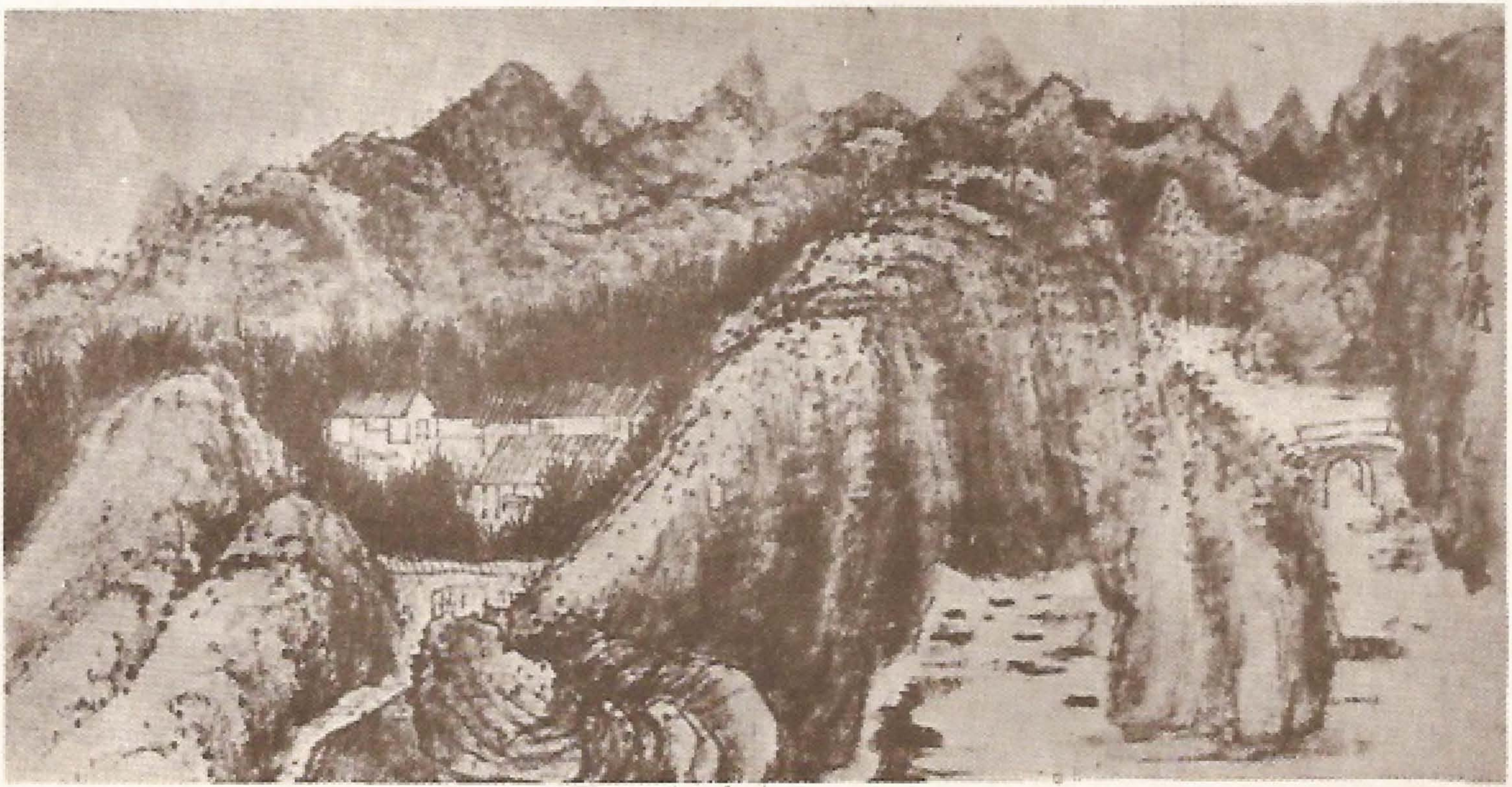
XI Shi tao, *Stincă, Bambus, Orhidee.*
Fundatia A. Sackler. New York

XII. Shi tao. *Frunze si Flori.*

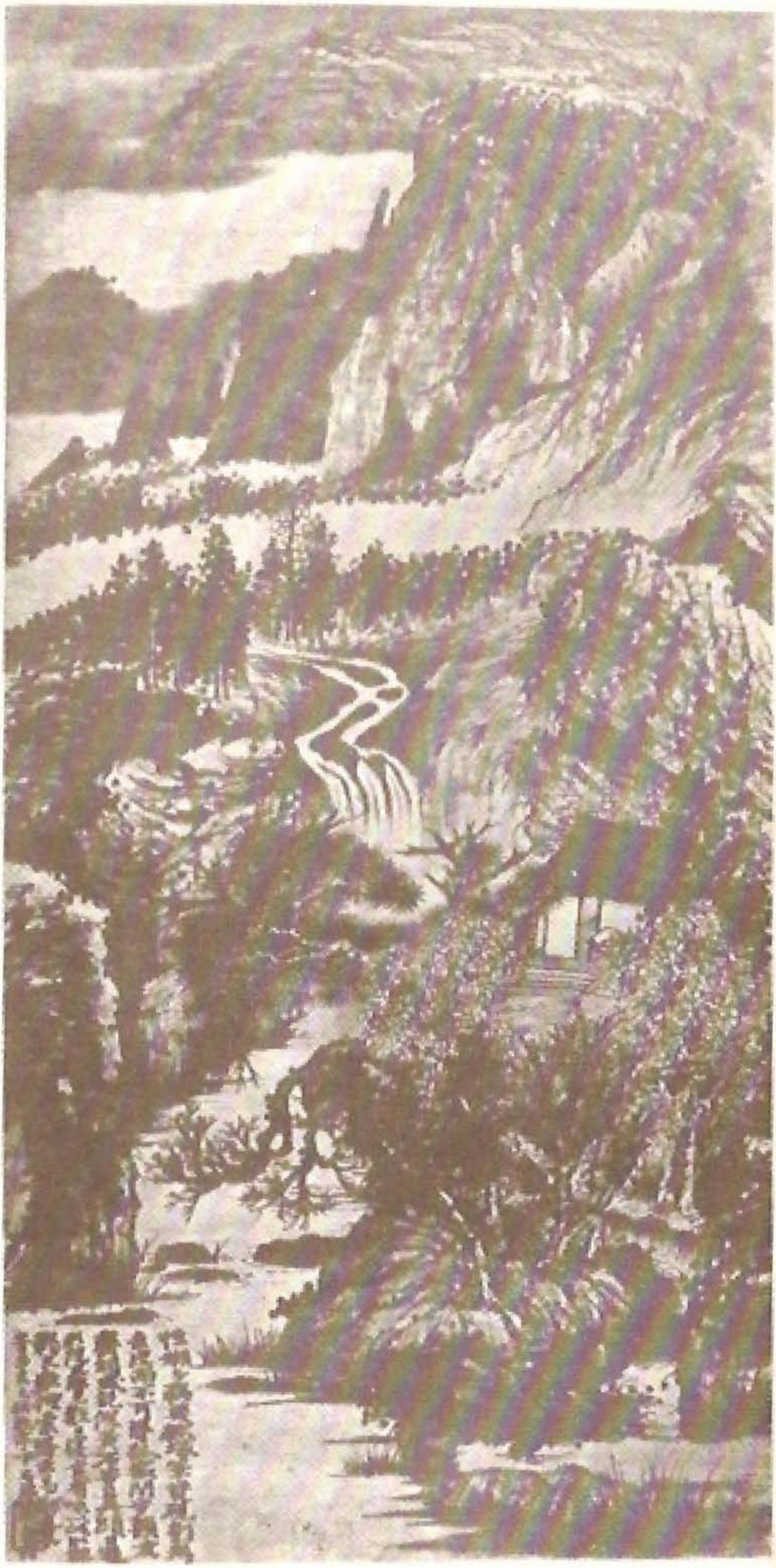


XIII. Shi tao, *Crengi de prun înflorite.*
Art Museum, Princeton Univ.

XIV. Shi tao, *Peisaj.*



XV. Shi tao, *Peisaj*.

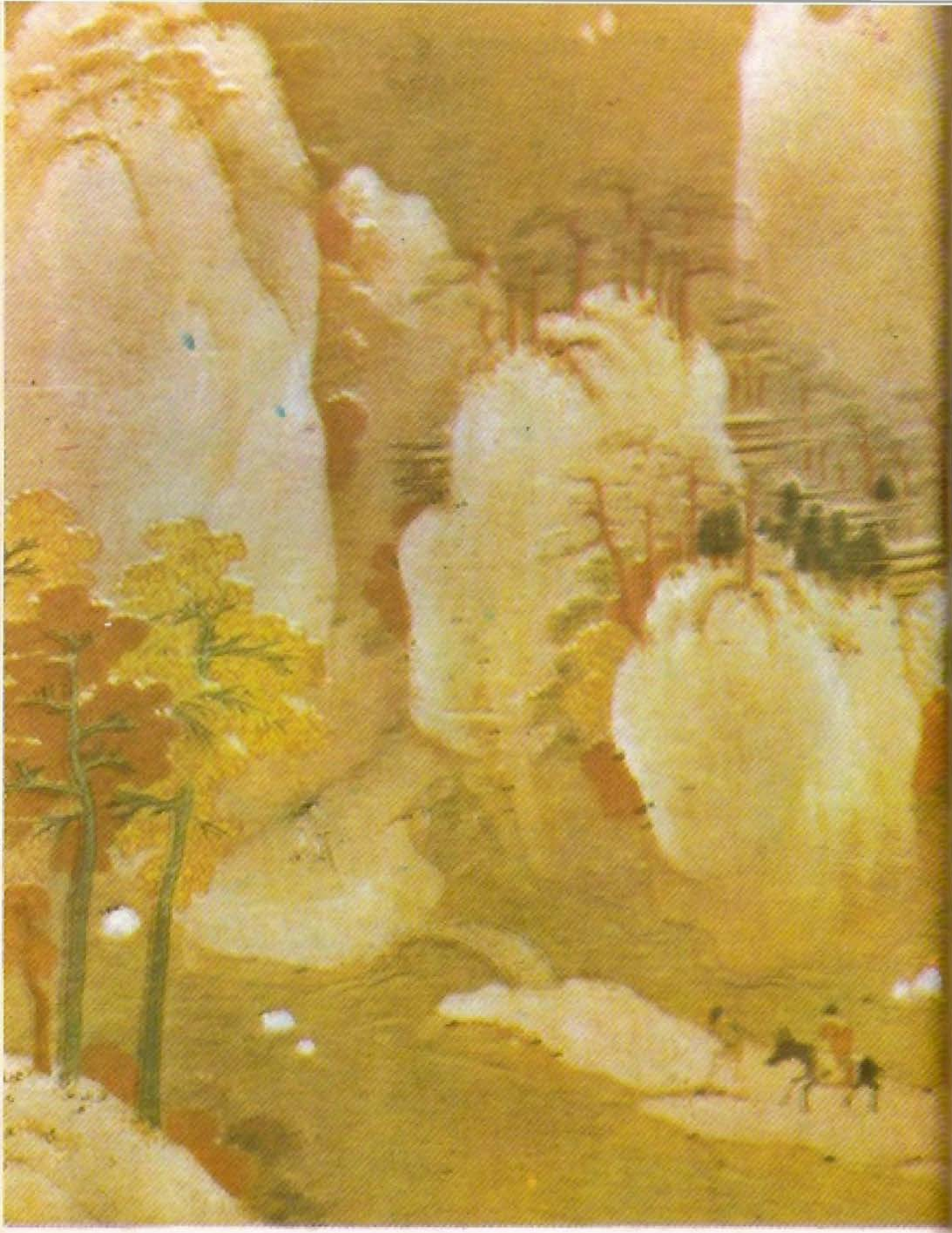


XVI. Shi tao, *Peisaj*.
Musée Guimet

XVII. Shi tao, *Munţele Lu*.
Colecţia Sumitomo, Oiso,
Japonia.

黃河遠天邊上
海萬里萬入胸懷
間中有無雙風雪
潔白雲落下迷松
閉窗門正寒夜
於千超頂井砂班
人家我時住筆
遠自看晴播飛
空為天馬
大海子

XVIII. Shi tao, *Pluviul Galben.*
XIX. Ju ran, *Mînăstire la poalele munților.*

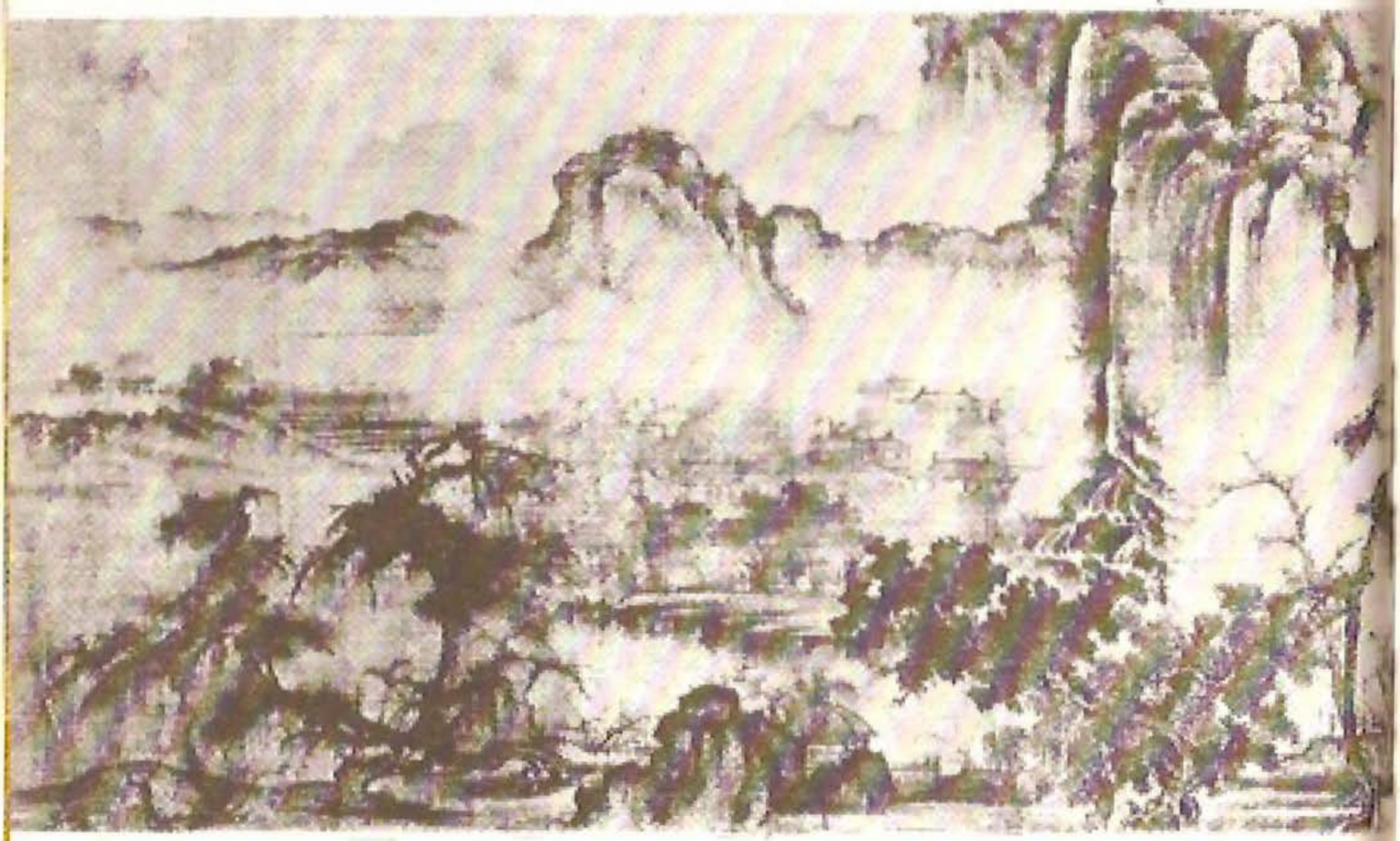


Anonim (Song). *Plimbare prin munții înzăpeziți*, Beijing

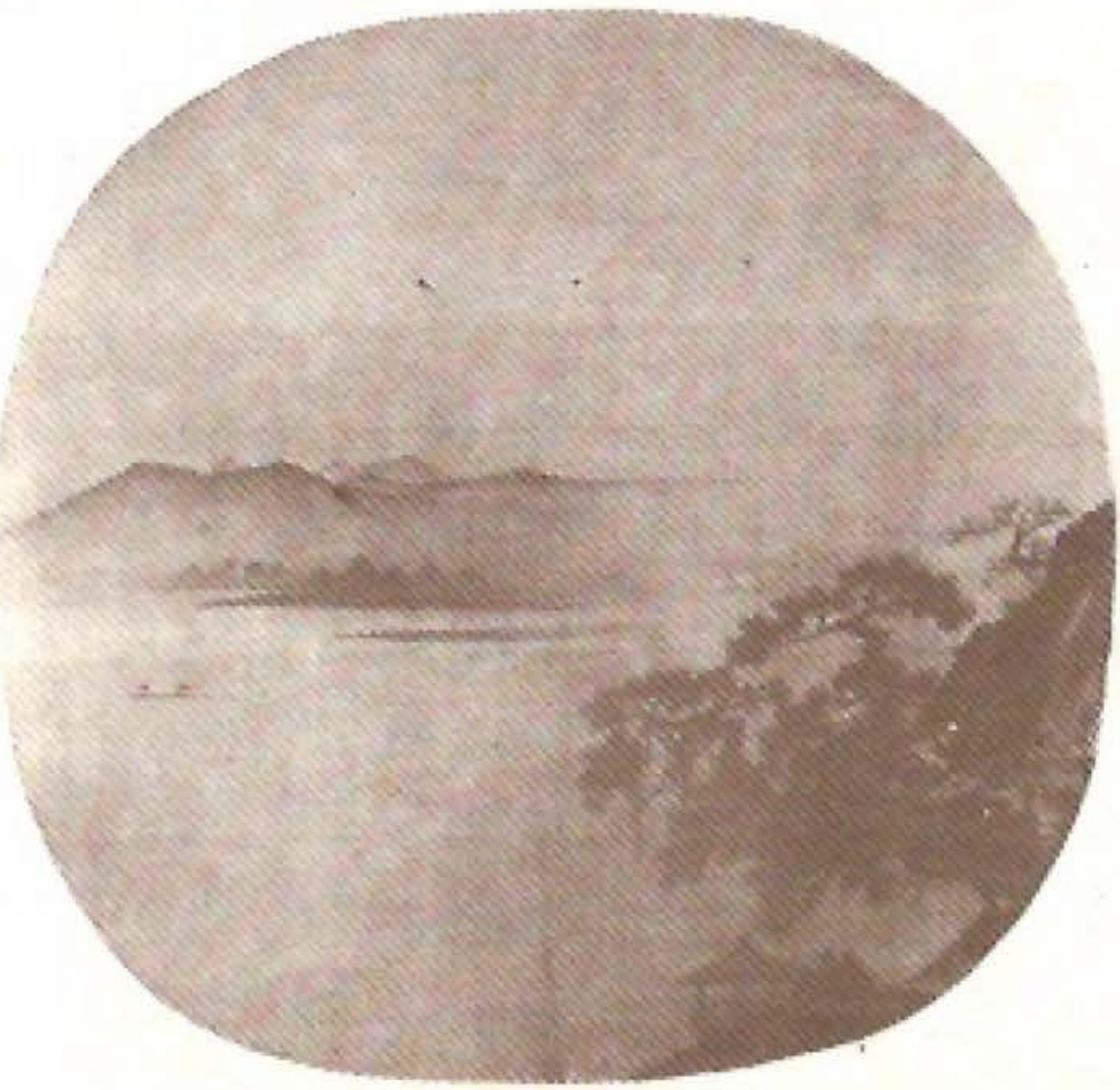
Împăratul Hui Tzung, *Două păsări pe o ramură de bambus*, colecția J.M. Crawford Jr., New York

Anonim (Song), *Mireasma merelor coapte atrage păsările*, Beijing

←

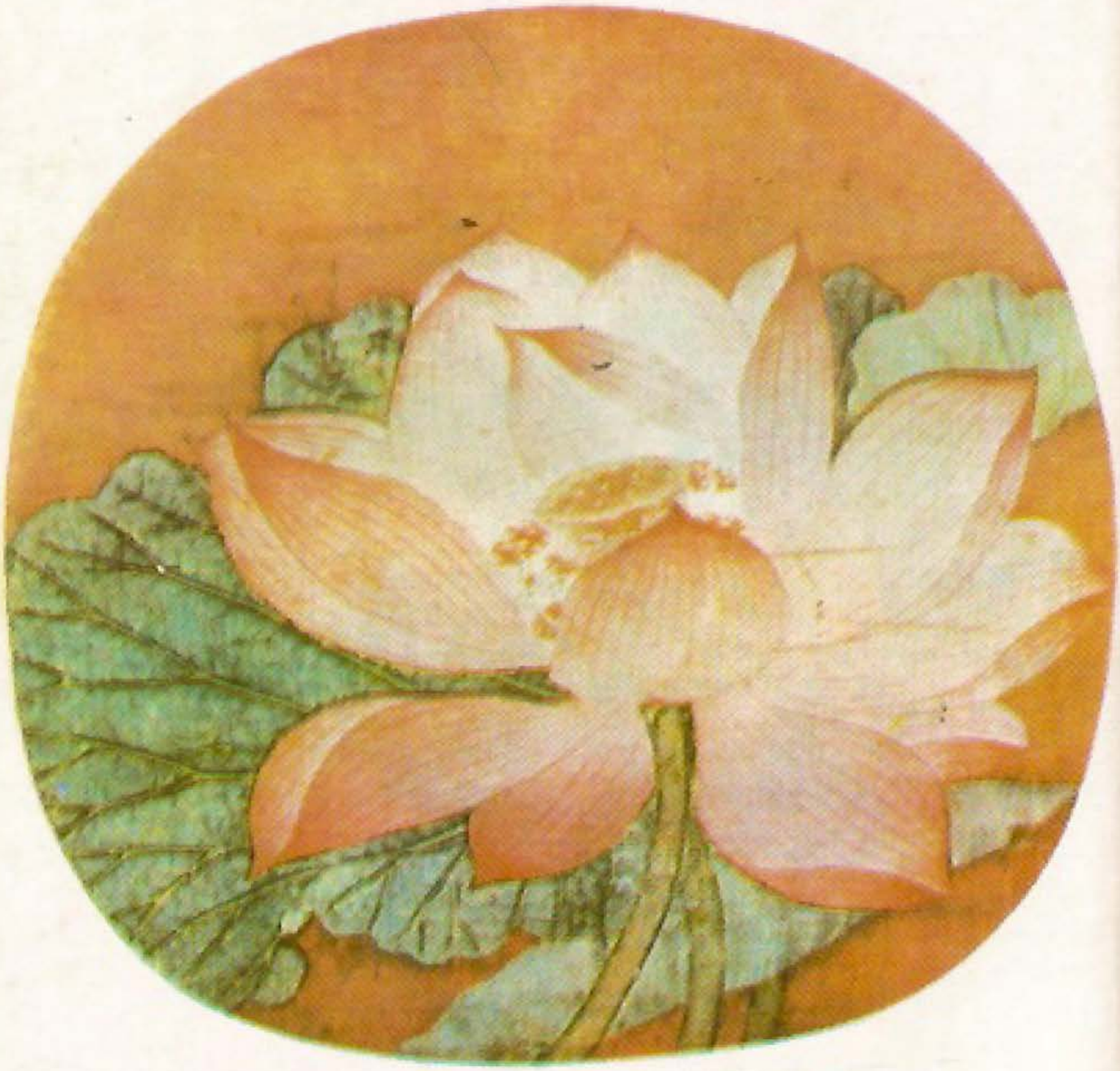


XX. Guo Xi, *Peisaj*. Freer Gallery of Art, Washington D.C.



XXI. Anonim (Song), *Peisaj*.
Muzeul din Liaoning, R.P. Chineză

XXII. Anonim (Song), *Peisaj*.
Muzeul din Liaoning, R.P. Chineză

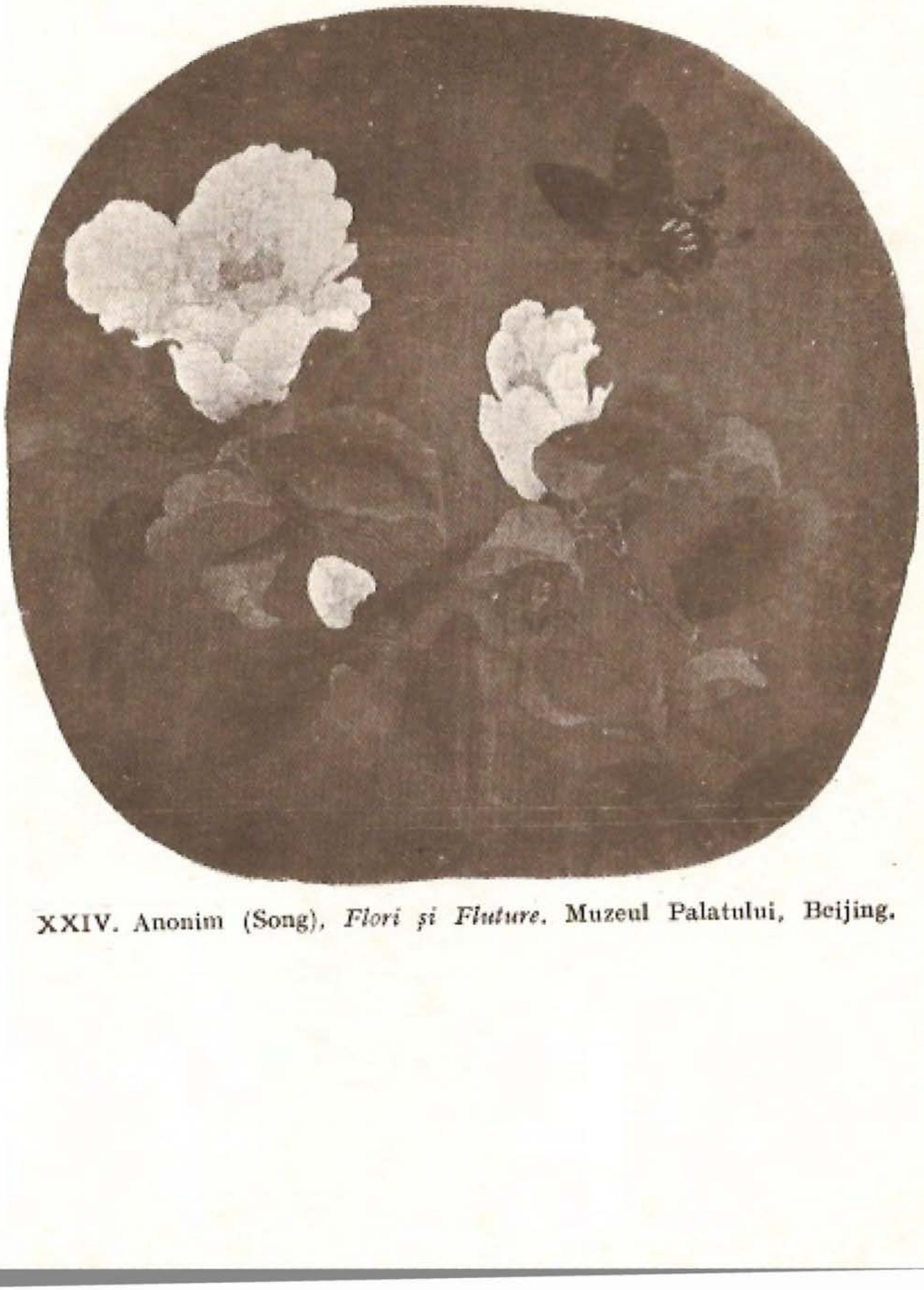


Anonim (Song), *Floare de lotus plutind pe apă*, Beijing

Zhao Mengfu, *Cai trecînd un rîu*, fragment, Freer Gallery of Art, Washington D.C.

Zhao Mengfu, *Toamnă pe munții Tzao și Hua*, fragment, Taivan

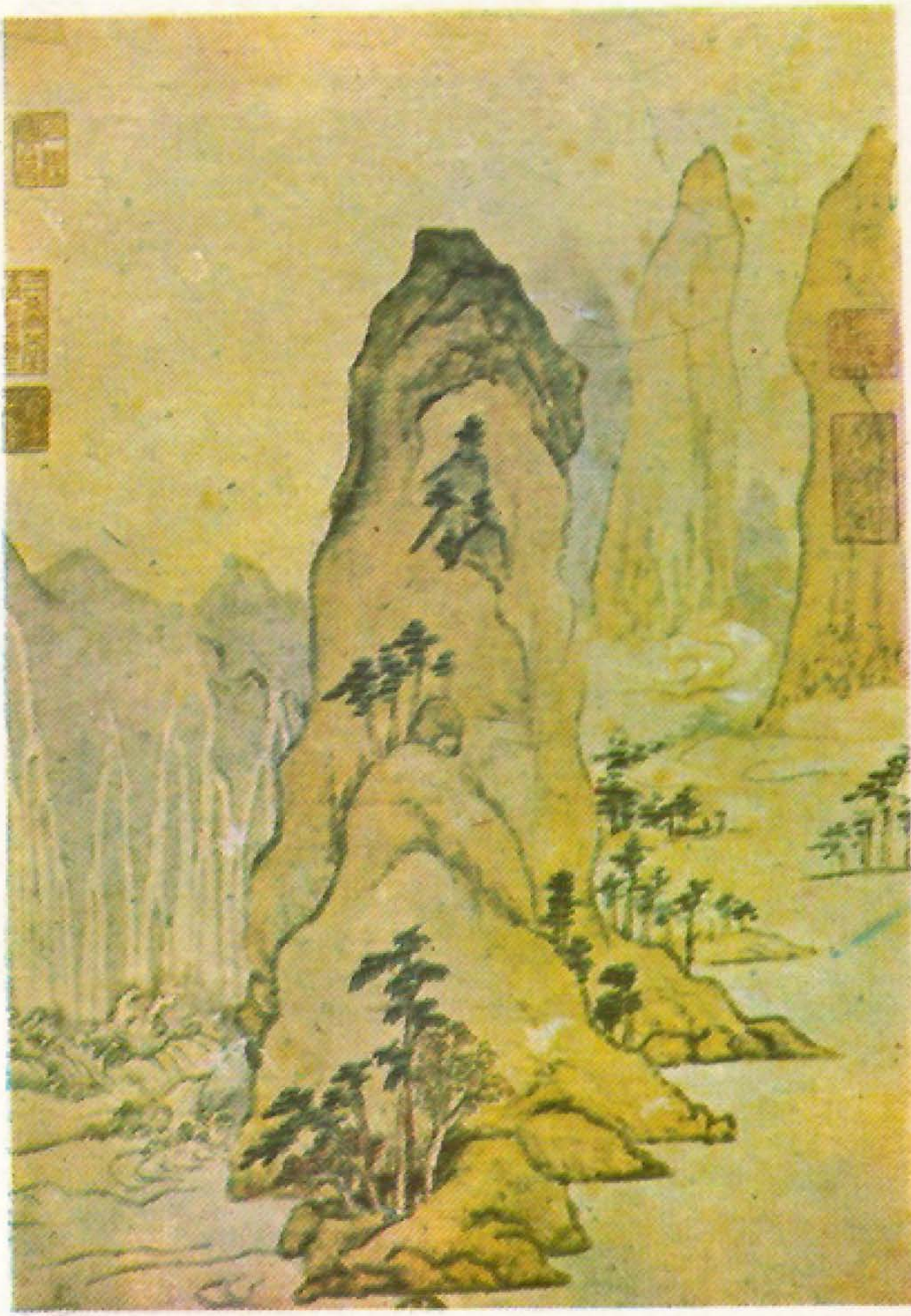
XXIII. Anonim, *Peisaj*, Muzeul din Liaoning, R. P. Chineză



XXIV. Anonim (Song), *Flori și Fluture*. Muzeul Palatului, Beijing.

Vang Shi min, *Peisaj* în stilul lui Zhao Mengfu
colecţia C. C. Wang, New York

Wen Kia, *Peisaj*, Taiwan



XXV. Mu Xi, *Maimuțâ cu puiul ei.* Daitokuji, Kyoto.

XXVI. Zhao Mengfu, *Bărbat şi Cal*. Muzeul Palatului, Taibei.

XXVII Ba Da Shan ren,
Peşte şi Rață. Colecția C. A. Drenovatz, Zürich

Partea a doua

ARTA PICTURALĂ CHINEZĂ PORNIND DE LA OPERA LUI SHI TAO

Capitolul întîi

Shi tao, pictor celebru de la începutul dinastiei Qing (sec. XVII — sec. XIX), este autorul unei nu mai puțin celebre culegeri intitulate *Însemnări despre pictură*. Deși în China faptul că pictorii își consemnează în scris reflecțiile asupra diverselor aspecte ale picturii nu constituie o raritate, „însemnările despre pictură" frapează, totuși, prin caracterul lor sistematic și sintetic. Importanța lor este cu atît mai mare cu cît sînt produsul unei epoci de profunde tulburări, epocă a prăbușirii vechii ordini. Artiștii acelor vremuri, provocați de evenimente, se aflau în situația de a regîndi tradiția, de a căuta alte căi de afirmare. Shi tao, fără îndoială, a reflectat cel mai intens asupra artei și a vieții, ajutat fiind de destinul său singular și de o fire complexă. Deși de la o anumită vîrstă viața i-a fost jalonată de succese, pictorul n-a încetat să-și exprime frămîntările, regretele, neliniștile, prin numeroase inscripții inserate în tablourile sale, inscripții care constituie, de altfel, un document complementar la *Însemnări despre pictură* [1]. Diferite întîmplări din viața sa contribuie la întărirea imaginii unei ființe în permanentă căutare, adesea în contradicție cu sine însuși : o viață

[1] Aceste inscripții și poeme au fost adunate și publicate foarte devreme (în 1730) de către Wang Yichen sub titlul de *Da ti zi ti hua shi ba*. În ceea ce privește textul intitulat *Însemnări despre pictură*, și el a fost publicat tot prin grija lui Wang Yichen, în

de peregrinări, un statut social incert, nevoia periodică de a-şi schimba numele etc. Biografia lui, deşi nu are o legătură directă cu studiul nostru, nu ne poate rămîne indiferentă. Amintim cîteva fapte marcante din cuprinsul ei.

Shi tao, pe numele său adevărat Zhu Rouji, iar pe cel monastic Dao ji, era de sînge imperial. Familia sa descindea din fratele mai mare al lui Zhu Yuanzhang, fondatorul dinastiei Ming. Deşi celebru din timpul vieţii şi în ciuda numeroaselor texte în care vorbeşte despre el, locul şi data naşterii lui Shi tao sînt controversate. În general, se admite că s-a născut în 1641, la Wuzhou, în provincia Guangxi, în extremul sud al Chinei.

În 1644, cînd Shi tao avea trei ani, manciurienii au ocupat Beijingul (capitala Nordului) şi au pus bazele unei noi dinastii, dinastia Qing. Partizanii dinastiei Ming s-au refugiat la Nanjing (capitala Sudului); oraşul, însă, avea să cadă în anul următor. Tatăl lui Shi tao, Zhu Xiangjia, aflat la Guilin, capitală a provinciei Guangxi, se proclamă regent. Din nefericire, partizanii dinastiei Ming, grupaţi în jurul unui alt pretendent, nu-i recunosc autoritatea. Guilinul este luat cu asalt, iar tatăl lui Shi tao asasinat. Copilul şi-a datorat viaţa slugilor devotate care l-au luat cu ele.

Shi tao a crescut în anonimat, în timp ce manciurienii înfrîngeau ultimele rezistenţe ale dinastiei Ming. Pentru a fi ferit de eventualele represiuni, copilul a fost încredinţat unei mînăstiri, unde a fost călugărit. Ulterior a fost discipolul lui Lu an Benyue, un maestru al budismului Chan (Zen). Foarte curînd, calităţile sale de pictor au ieşit la iveală. A început să călătorească, făcînd pelerinaje la diferiţi munţi celebri, printre care

1731. Printre colecţiile moderne în care figurează opera scrisă a lui Shi tao, trebuie semnalată — înainte de toate — *Mei shu cong shu.*

muntele Lu, în Jiang xi, şi muntele Huang, în Anhui ; aici a realizat numeroase schiţe. Între anii 1666 şi 1679, s-a fixat — mai mult sau mai puţin — la Xuan cheng în Anhui.

Începînd cu anul 1680, timp de nouă ani, a trăit la Nanjing cu numeroase şederi la Yang zhou, pe atunci înfloritor centru comercial şi artistic. Poziţia sa de pictor cunoscut l-a obligat — în două rînduri — să asiste la ceremoniile omagiale în cinstea împăratului Kang xi cu prilejul turneelor acestuia în sudul Chinei.

Datorită relaţiilor ce le avea cu anumiţi demnitari susţinuţi ai noului regim, amatori de pictură, Shi tao a întreprins o călătorie la Beijing, capitala ţării, unde a rămas pînă la sfîrşitul anului 1692. În 1693 revine în Sud, la Yang zhou, unde se stabileşte definitiv. Aflat în deplină stăpînire a artei sale şi foarte căutat, artistul se bucură de un prestigiu considerabil. Prin personalitatea sa puternică şi stilul său, un amestec de rafinament şi extravaganţă, Shi tao a avut o influenţă hotărîtoare asupra mezinilor săi, cei Opt Excentrici din Yang zhou [1]. A lăsat o operă relativ bogată [2] : încercînd să ajungă din urmă marea tradiţie a dinastiilor Song şi Yuan, această operă a deschis generaţiilor care au urmat o nouă cale de cercetare.

[1] Denumire acordată unui grup de pictori din Yang zhou care au trăit în sec. XVIII şi care s-au remarcat prin spiritul lor rebel faţă de convenţii şi printr-un individualism împins pînă la exces. Este vorba despre : Zheng Xie, Jin Nong, Lu Bin, Li Fangyang, Wang Shizen, Gao Xiang, Hung Shen şi Li Shan.

[2] Numărul exact al tablourilor lui Shi tao, păstrate actualmente în toată lumea, este dificil de precizat din cauza numeroaselor falsuri existente. Ansamblul operei sale pictate, compus din albume şi tablouri de format mai mare, poate fi repartizat în trei epoci : cea de la Xuang cheng, cea de la Nanjing şi cea de la Yang zhou. În legătură cu aceasta pot fi — cu folos — consultate cronologia lui Shi tao întocmită de Fu Baoshi şi catalogul expoziţiei Shi tao organizată în 1967 de Museum of Art al Universităţii din Michigan.

Capitolul doi

Elementele biografice menționate sugerează un om plin de ambiguități și contradicții. Contradicția descendentului familiei regale scăpat ca prin miracol de la masacru în momentul schimbării dinastiei și obligat ulterior să-i curteze pe stăpînii noului regim. Contradicția călugărului peregrin dăruindu-se contemplației și, în același timp, puternic atras de lume. Și contradicția pictorului referindu-se neîncetat la Cei vechi dar predicînd un tip de individualism excesiv.

Shi tao a reușit — mai mult sau mai puțin — să-și asume aceste multiple contradicții, dar n-a scăpat de zbucium și nici de remușcări, după cum reiese din numeroasele poeme înscrise în tablourile sale. În introducerea la poemele scrise în 1701, al șaizecilea an din viața lui, pictorul nota: „Ajunul Anului nou, bolnav. Un gînd mă întristează pînă în adîncul ființei mele. Cum ar putea să încapă în cuvinte părerile de rău? Tata și Mama au zămislit acum șaizeci de ani acest trup care este al meu. Cine sînt, însă? Bărbat? Femeie? Țip, la fel cum am țipat cînd am venit pe lume. Pe atunci, ei (părinții mei) se bucurau de mine așa cum eram; eu, nefiind nici fir de iarbă și nici plantă, n-aveam totuși cuvînt să le răspund. Astăzi, această inimă bătînd, sîngele care aleargă, și-ar mai putea oare asuma părerile de rău și umilințele unei vieți întregi?

Vai, ce groaznic ! Vai, cîtă durere ! Mîhnirea mea nu poate vorbi decît Cerului..."
Drama lui Shi tao a fost, am putea-o spune, o triplă pierdere a Tatălui : pierderea tatălui de sînge, pierderea dinastiei de care era legat şi, în sfîrşit, pierderea părintelui spiritual pe care a trebuit să-l „renege" părăsind — spre mijlocul vieţii — călugăria. De aici şi nevoia de a-şi găsi o identitate, nevoie care l-a însoţit pînă la sfîrşitul vieţii. Fapt semnificativ : nenumăratele nume sau pseudonime pe care le-a luat succesiv : în total treizeci. Unele exprimînd starea unei perioade date ; altele dorinţele care-l bîntuie. Neavînd posibilitatea de a le cita pe toate, dăm cîteva exemple : Supravieţuitorul vechii dinastii, Bătrînul din Qing Xiang, Discipolul Marii Purităţi, călugărul Dovleac Amar, Venerabilul Orb, etc. De altfel, numele său oficial, cel pe care-l folosim, Shi tao, este revelator pentru starea sufletească a pictorului. Sensul lui literal este „Val de piatră" şi pare a marca nostalgia unei lumi de elemente în devenire, oscilînd încă între stadiul lichid şi cel solid, nostalgie proprie lui Shi tao. Mai mult, acest nume întruchipează în chip desăvîrşit concepţia dinamică a Transformării, care stă la baza picturii chineze.
De altminteri, pictura a fost domeniul în care Shi tao a încercat să afle calea desăvîrşirii. Shi tao a ales-o cu intenţia de a depăşi conflictele intime rezultate din chiar arta picturală — obligaţii mondene, revolta împotriva Celor din Vechime etc. Unitatea omului şi unitatea lumii care, prin Semn, alcătuiesc un tot. Datorită dramei personale şi formaţiei lui — în acelaşi timp budistă, daoistă şi confucianistă, Shi tao şi-a formulat întrebările pe o treaptă foarte înaltă. Viaţa lui de artist a fost o neîntreruptă căutare — nu numai pe latura tehnică, ci şi a misterului creaţiei şi a destinului uman. *Însemnări despre pictură*, operă de mare sinteză, este rezultatul acestei căutări.

Capitolul trei

Departe de a se limita la cuvinte ocazionale sau disparate, textul lui Shi tao formează un sistem coerent în care se întrepătrund gîndirea filosofică şi gîndirea estetică, amîndouă roade ale unei îndelungate experienţe practice. Este ştiut faptul că ea s-a concretizat într-o importantă operă picturală, care, sub aparenţa varietăţii, impresionează prin unitatea internă, întărind un stil profund original. Ne aflăm aşadar în faţa a două ansambluri la fel de bine structurate : pe de-o parte, o teorie conştient formulată, pe de alta, o practică împinsă la extrem. Constatăm un fapt paradoxal : fiecare din cele două ansambluri formează un bloc atît de coerent şi închis încît, conform tradiţiei, comentatorii se ocupă de unul sau de celălalt fără a se gîndi vreodată cu seriozitate la o confruntare.

Şi totuşi, urmărind drumul lui Shi tao, îţi vine să crezi că ai ghicit intenţia sa secretă : practica şi teoria există pentru a se prelungi una pe cealaltă, pentru a se depăşi reciproc. Nu trebuiesc privite ca două entităţi paralele, închizîndu-se fiecare în stabilitatea unei armonii proprii. Provocîndu-se neîncetat, ele alcătuiesc cei doi poli dinamici ai unui univers care nu-şi află unitatea decît în unitatea precară a fiinţei pictorului. Merită, fără îndoială, oboseala, pentru un semiolog, să încerce să

deschidă o breşă în universul în devenire al lui Shi tao.

Dacă, în stadiul actual al cunoştinţelor, ne este aproape imposibil să surprindem cu precizie procesul prin care, de-a lungul experienţei sale creatoare, pictorul a ajuns la teoria[1] sa, ne este în schimb uşor să prezentăm anumite tablouri ale pictorului, confirmînd unele dintre spusele sale, şi să-l lăsăm să vorbească în faţa operelor lui. Procedînd astfel, vom avea grijă să evidenţiem raporturile interne şi structurale dintre diversele noţiuni care stau la baza teoriei sale. Într-adevăr, culegerea a fost formulată într-un context cultural dat ; conţinutul lor explicit trimite la un întreg ansamblu de date implicite. Fără cunoaşterea acestei părţi implicite, cititorul poate aprecia, desigur, bogăţia unuia sau altuia dintre pasaje, dar nu poate sesiza întotdeauna logica internă care le uneşte. Ne propunem, după o lectură globală a textului, să urmărim gîndirea pictorului în demersul său intim, fără a încerca o sistematizare.

Asemenea picturii chineze, în care prin jocul Plinului şi al Vidului, figurile unui tablou sînt limitate doar în funcţie de deschiderea lor către infinit, pictură în care orice mişcare circulară generează în clipa revenirii o altă mişcare circulară, cuvintele noastre nu s-ar putea întîlni cu cele ale lui Shi tao decît într-o urmărire în spirală. Poate că prin vorbe căutate şi vorbe alunecoase, sau chiar prin vorbe nepotrivite, vom sfîrşi prin a pătrunde în locul în care pictorul, conştient sau nu, dorea să ne aducă.

[1] Este ştiut doar faptul că aceste *Insemnări* au fost aşternute pe hîrtie destul de tîrziu, în jurul lui 1700 ; Shi tao se apropia atunci de vîrsta de şaizeci de ani.

Capitolul patru

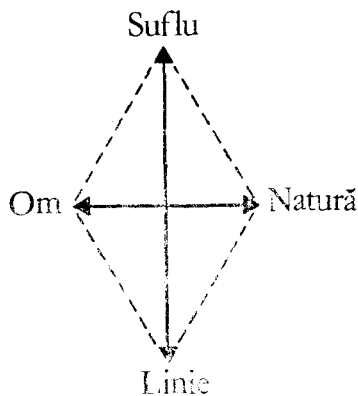
Spuneam să facem o breşă. Să încercăm să pătrundem, ca prin efracţie, în universul pictural al lui Shi tao. Fără a mai fi preocupaţi de distincţia între ceea ce este în mod tradiţional recunoscut a fi „frumos" sau „reprezentativ" în acest univers, fără a urmări ordinea cronologică a lucrărilor, să ne îndreptăm către cîteva tablouri care par să ne spună ceva, în mod deosebit.

Vom remarca, mai ales în lucrările reproduse în ilustraţiile V—X, formele munţilor şi apelor răsărite ca nişte proiecţii ale unei lumi de fantasme cu conotaţie sexuală. Reprezentări în care apar sîni, sexul, sau altă parte a trupului. Stridente sau discrete, colţuroase sau mîngîietoare, fixe sau ritmate, ele întruchipează multiplele aspecte ale naturii şi, în acelaşi timp, pulsaţiile secrete ale omului [1].

Se cuvine, totuşi, să subliniem un punct esenţial. Nu e nicidecum vorba de o pictură bazată pe un anume naturalism şi, încă mai puţin, de un antropomorfism prin care omul îşi imaginează că vede forme vii cu caracter

[1] Aspectul abrupt şi straniu al unor tablouri ale lui Shi tao îl apropie pe acesta de prietenul său Ba Da Shan ren, alt pictor extravagant care a trăit în timpul celor două dinastii Ming şi Qing. Vezi ilustraţia nr. XXVII de Ba Da Shan ren.

uman în anumite elemente ale naturii. Întîlnirea dintre om şi univers nu se situează la nivelul superficial al asemănării exterioare, ci la un nivel mult mai profund în care, conform concepţiei cosmologice chineze, suflurile vitale animă în acelaşi timp fiinţa universului şi fiinţa umană. Ceea ce vrea să capteze pictorul nu sînt atît nişte figuri delimitate şi rigide, cît suflurile care animă orice lucru. În acest scop, pictorul recurge la elementul esenţial al picturii chineze : Trăsătura de Pensulă care, datorită plinului şi vidului, cît şi diluatului şi concentratului de care dispune, întruchipează simultan linie şi volum, ritm şi atingere, forme concrete şi forme de vis. În realitate, prin intermediul trăsăturilor de pensulă, s-au manifestat în primul rînd figurile sensibile sau senzuale pe care le-am putut constata în tablourile lui Shi tao. Linii pline sau subţiri, colţuroase sau line, uscate sau stropite cu tuş, supravegheate sau nestăpînite, iată tot atîtea „trăsături de unire" între dorinţele omului şi mişcările universului.
Această relaţie încrucişată între Natură-Om şi Suflu-Linie ar putea fi sugerată prin figura următoare :



Prin această figură, evident schematică, dorim să arătăm — înainte de toate — importanța Liniei care, asociată cu Suflul, implică o filosofie de viață și o înțelegere specifică a Semnului.

Capitolul cinci

În centrul cosmologiei chineze se află ideea de suflu. Conform acesteia, Suflul primordial este acela care degajă, din Haosul originar care a precedat Cerul şi Pămîntul, unitatea iniţială desemnată prin Unu, acesta la rîndul său generîndu-l pe Doi — reprezentantul celor două sufluri vitale Yin şi Yang. Din acţiunea combinată şi alternantă a lui Yin şi a lui Yang iau naştere cele Zece mii de fiinţe. Mai mult decît o simplă substanţă, orice lucru viu este conceput înainte de toate ca o condensare a diferitelor tipuri de sufluri, acestea reglîndu-i funcţionarea vitală.

Printr-o perfectă analogie, Shi tao traduce în plan pictural noţiunile cosmologice despre care vorbeam. În capitolul X al *Însemnărilor*, el foloseşte termenul *hun dun*, adică „haos", pentru desemnarea stării de virtualitate care precede actul pictural. Într-altă parte, în special în capitolul VII, ideea Haosului originar este legată de aceea a cuplului *Yin-Yun*, sugerînd — şi ea — starea nedesluşită unde cuplul Yin-Yang este virtual prezent. Shi tao îşi situează concepţia cu privire la Trăsătura unică a Pensulei tocmai raportată la acest „Haos" *hun dun* şi la *Yin-Yun*, adică „Nedesluşitul". Unica Trăsătură, corespunzînd cu Unul, îşi trage din

Yin-Yun unitatea inițială. De unde ideea că tragerea primei trăsături redevine actul care desparte Cerul de Pămînt ; și că omul devine om prin acest act, asimilîndu-și esența universului. Rezultantă a Liniei, legătura dintre Pensulă și Tuș este analoagă celei dintre Yin și Yang. După cum interacțiunea cuplului Yin-Yang dă viață tuturor ființelor, totodată făgăduind toate transformările, Trăsătura Unică de Pensulă implică prin jocul „Pensulă-Tuș" toate celelalte trăsături care, percepute ca transformări ale Trăsăturii inițiale realizează, rînd pe rînd, imaginile Realului.

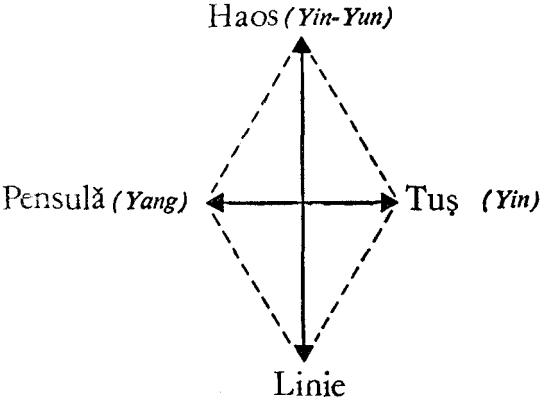
> *Yin-Yun* (cap. VII) Legătura dintre Pensulă și Tuș este ca și aceea dintre Yin și Yun. Fuziunea nedeslușită dintre Yin-Yun constituie Haosul originar. Și cum ar putea fi descifrat Haosul originar dacă nu prin intermediul Trăsăturii unice a Pensulei ? Contopirea Tușului cu Pensula înseamnă rezolvarea deosebirii dintre Yin și Yun, înseamnă începerea desțelenirii Haosului... În mijlocul oceanului de Tuș trebuie instalat cu fermitate Spiritul ; din vîrful Pensulei trebuie să se afirme și să răsară viața ; la suprafața picturii are loc metamorfoza ; fie ca în inima Haosului să se așeze Lumina și să țîșnească din el !... Începînd cu Unu, multiplul poate fi divizat ; pornind de la Multiplu, se cucerește Unul iar metamorfoza lui naște pe Yin și Yang — și iată că în felul acesta toate Virtualitățile lumii s-au îndeplinit.

Conform acestei concepții, pictura nu se prezintă ca o simplă descriere a spectacolului Creației ; ea însăși este Creație, microcosmos o cărui existență și mod de funcționare sînt identice cu cele ale mocrocosmului. Asemeni lui Zhang Zao din Tang, autorul celebrului ada-

giu : „În afară surprind chipul Creaţiei : înlăuntru captez izvorul sufletului", Shi tao a putut spune :

> *Pensulă şi Tuş* (cap. V) Tuşul, îmbibînd Pensula, o însufleţeşte ; Pensula, folosind Tuşul, îl înzestrează cu Spirit... Stă în puterea omului să dea chip şi viaţă, altminteri cum ar putea scoate la lumină, din Pensulă şi Tuş, o realitate atît de vie ?

Avînd în vedere ceea ce am spus pînă acum şi bazîndu-ne pe modelul figurii precedente, propunem următoarea figură :



Shi tao a revenit în mai multe rînduri asupra temei Haosului originar, sugerîndu-l prin „valuri de pietre" (ne amintim că această expresie este chiar traducerea numelui pictorului), ca în lucrările reproduse în ilustraţiile *III şi IV*. Printre stîncile surprinse într-un vîrtej dinamic, mişcare sugerată prin linii colţuroase sau tor-

sionate, e totuşi consemnată şi prezenţa umană, reprezentată prin intermediul locuinţelor şi a pustnicului. Imaginile acestora sînt desenate cu linii drepte, linii semnificînd înainte de toate ordinea, unitatea dinlăuntrul spiritului uman. Trebuie remarcat faptul că această ordine şi această unitate nu sînt nici desprinse de Haos, nici în opoziţie cu el. Adept al daoismului sau al budismului Chan (Zen), Shi tao exprimă în lucrarea din ilustraţia *III* fericirea ne-despărţirii resimţită de om în „sînul" Haosului ; în cea din ilustraţia *IV*, conştiinţa omului ca „Ochi luminat" al naturii ; şi în cea din ilustraţia *XIV* nestăvilita nostalgie a întoarcerii spre Obîrşie. (Se poate face o apropiere între aceste lucrări şi cea din ilustraţia *XX* al lui Guo Xi.)

Capitolul șase

Trăsătura Pensulei, pe care am evocat-o în capitolul IV, nu este o simplă linie sau simplu contur al lucrurilor. Născută din arta caligrafică, comportă multiple implicații. Prin plinul și subțirele ei, prin Vidul pe care îl îngrădește, ea înseamnă formă și volum ; prin „atac" și „înaintare", exprimă ritm și mișcare ; prin jocul Tușului sugerează umbră și lumină ; în sfîrșit, prin faptul că execuția ei este instantanee și fără retuș, Trăsătura Pensulei introduce suflurile vitale. Ceea ce o interesează este nu atît captarea asemănării exterioare, cît „linia internă", *li*, a lucrurilor. Totodată își asumă impulsurile irezistibile ale omului. Transcendînd conflictul dintre desen și culoare, dintre reprezentările volumului și ale mișcării, Trăsătura, prin chiar simplitatea ei, întruchipează simultan Unitatea și Multiplul, precum și legea transformării. Dacă începînd cu secolul al IV-lea pictura chineză a devenit o artă a liniei, aceasta se datorează acordului profund dintre linie și concepția chineză despre univers. Avînd certitudinea că în natură Dao străbate colinele, stîncile, arborii, rîurile și că „venele dragonului" unduiesc prin peisaj, pictorul are grijă ca, în timp ce desenează formele realității, să re-creeze liniile nevăzute și ritmice care le unesc și le

animă. În felul acesta dă frîu liber influxurilor care-i animă propria fiinţă.
Deşi ideea Trăsăturii Unice de Pensulă a fost emisă în mai multe rînduri şi de alţi teoreticieni ai artei chineze, ea n-a fost niciodată afirmată cu aceeaşi forţă ca de Shi tao :

> *Trăsătura Unică de Pensulă* (cap. I) Trăsătura Unică de Pensulă reprezintă obîrşia tuturor lucrurilor, rădăcina tuturor fenomenelor ; funcţia ei, ascunsă în om, este vădită pentru spirit, dar omul obişnuit o ignoră... Pictura este o emanaţie a intelectului : fie că este vorba despre frumuseţea munţilor, a rîurilor, personajelor şi lucrurilor, sau despre esenţa şi caracterul păsărilor, animalelor, ierburilor şi copacilor, sau despre măsurile şi proporţiile heleşteelor, pavilioanelor, edificiilor şi esplanadelor, nu vom putea pătrunde niciodată raţiunea existenţei lor, nici epuiza variatele lor aspecte dacă — în ultimă instanţă — nu sîntem stăpînii acelei imense dimensiuni, şi anume a Trăsăturii Unice de Pensulă. Oricît de departe ai merge, oricît de sus ai urca, nu poţi porni într-altfel decît cu un simplu pas. Tot aşa, Trăsătura Unică de Pensulă cuprinde totul, pînă la depărtarea cea mai inaccesibilă, şi din zece mii de milioane de pensulaţii, nu există una al cărui început şi sfîrşit să nu fie conţinut în această Trăsătură Unică a Pensulei, pe care numai Omul o stăpîneşte. Prin intermediul Trăsăturii Unice de Pensulă Omul poate să restituie în miniatură o entitate mai mare, fără să piardă nimic din ea : îndată ce spiritul şi-a alcătuit o viziune clară, Pensula merge pînă la rădăcina lucrurilor... (În traseul unei linii vor rezulta greşeli de pictură dacă mîna nu e liberă din încheietură cînd lucrezi ;

la rîndul lor, greşelile vor face ca încheietura să-şi piardă dezinvoltura inspirată. Pensula trebuie să ia curbele dintr-o singură mişcare — lăsînd totodată o marjă spaţiului, iar fluiditatea pastei să ia fiinţă din mişcările circulare. În finaluri pensula trebuie să fie tăioasă, muşcătoare în atac. Trebuie să dispui de aceeaşi îndemînare fie că ai de-a face cu forme circulare sau colţuroase, drepte ori curbe, urcătoare ori coborîtoare ; pensula merge la stînga, la dreapta, marcînd reliefuri şi adînciturі ; e bruscă şi hotărîtă, se întrerupe neaşteptat, se întinde oblic, coboară în străfunduri asemeni apei, ţîşneşte ca flacăra spre înălţimi şi toate cu naturaleţe, fără să forţeze cîtuşi de puţin. Spiritul să fie în toate şi pretutindeni şi atunci cele mai felurite aspecte îşi vor găsi expresia cuvenită. Lăsîndu-te în voia mîinii, a gestului, vei putea surprinde la fel de bine aparenţa formală şi elanul interior al munţilor, fluviilor, personajelor şi obiectelor neînsufleţite, al păsărilor şi animalelor, ierburilor şi arborilor, iazurilor şi pavilioanelor, al clădirilor şi esplanadelor, le vei putea picta după natură sau le vei lărgi semnificaţia, le vei exprima caracterul sau reproduce atmosfera, vei putea revela întreaga lor totalitate sau le vei sugera doar în mod eliptic. Chiar dacă omul nu-i înţelege desăvîrşirea, o asemenea pictură va răspunde exigenţelor spiritului. Suprema Simplitate s-a disociat şi în aceeaşi clipă s-a stabilit regula Trăsăturii Unice de Pensulă. Odată fixată această regulă, infinitatea fiinţelor s-a manifestat. De aceea stă scris : Calea mea e calea Unităţii ; ea cuprinde Universalul.

Peisajul (cap. VIII) Folosind Trăsătura Unică de Pensulă ca măsură, poţi participa la metamorfo-

zele universului, explora formele munţilor şi apelor, măsura depărtările uriaşe ale Pămîntului, aprecia aşezarea piscurilor, descifra tainele întunecate ale norilor şi negurii. Fie că te aşezi drept, privind frontal întinderi de o mie de leghe, sau pieziş o mie de piscuri înşirate, trebuie să revii mereu la dimensiunea fundamentală a Cerului şi a Pămîntului. În funcţie de această dimensiune a Cerului poate să-şi schimbe faţa sufletul peisajului; în funcţie de această dimensiune a Pămîntului poate să se exprime suflul organic al peisajului. Sînt deţinătorul Trăsăturii Unice de Pensulă şi pot să cuprind forma şi spiritul peisajului.

Metoda încreţiturilor (cap. IX) [1] Prin intermediul încreţiturilor, Pensula sugerează relieful viu al lucrurilor ; cum însă formele muntoase pot lua o mie de înfăţişări, expresia reliefului nu poate fi redusă la o singură formulă... În ceea ce priveşte cutele (încreţiturile) unui peisaj dat, privit în entitatea sa concretă, trebuie raportat la diversele peisaje montane, avînd fiecare o identitate proprie, o structură singulară şi relieful său natural, ale căror forme sînt ireductibile unele la celelalte ; în funcţie de aceste diferenţe s-au constituit diversele tipuri de încreţituri. În acest sens, se vorbeşte de încreţiturile numite : „nori învălătuciţi", „despicate cu securea", „cînepă împrăştiată", „funie despletită", „chipul diavolului", „hîrca scheletului", „vreascuri încîlcite", „grăunţe de susan", „aur şi jad", „fărîmă de jad", „cavitate rotundă", „piatră acră", „fără-oase" ; toate acestea reprezentînd o sumedenie de încreţituri. Ele se formează pornind de la diverse structuri şi de la relieful

[1] Încreţituri = Linii modelate. Vezi partea întîi, cap. II.

natural al munților : există o adecvare între o anume încreștitură și un anume munte, întrucît încreștitura decurge din munte. Muntele are propria sa funcție și funcția încreștiturilor constă tocmai în a permite muntelui să se exprime plastic. Trebuie să stăpînești muntele ca să creezi, însă pentru a putea exprima plastic această creație trebuie să stăpînești încreștiturile. În felul acesta, capacitatea de a crea un munte depinde de mijlocul de exprimare al încreștiturilor... Însă în clipa cînd mînuiești Tușul și Pensula, nu trebuie să te ții de categoriile preconcepute ale muntelui și încreștiturilor : prima pensulare atacă hîrtia și celelalte urmează de la sine. Din clipa în care ai surprins principiul unic, mulțimea principiilor particulare se deduc de la sine. Privește cu atenție raza de acțiune a Trăsăturii Unice de Pensulă : infinitatea principiilor este întrunită în ea.

Păduri și arbori (cap. XII) Cînd cei din Vechime pictau copacii, îi reprezentau în pîlcuri de cîte trei, cinci sau zece, zugrăvindu-i sub toate aspectele, fiecare după felul lui, grupîndu-le siluetele disimetrice într-un ansamblu cît se poate de viu. Iată care este metoda mea de a picta pinii, cedrii, salcîmii bătrîni și ienuperii : îi grupez, de exemplu, cîte trei sau cîte cinci, combinîndu-le atitudinile : unii se înalță într-un elan eroic și războinic, alții își înclină capul, alții îl ridică — cînd adunați, cînd bine înfipți în pămînt, unduioși ori legănați. Cu fermitate sau suplețe, acțiunea pensulei și a încheieturii mîinii trebuie să urmeze aceeași metodă în pictatul stîncilor. Fie că ții pensula cu trei, patru sau cinci degete, ele trebuiesc — toate — să se supună răsucirii încheieturii mîinii care, și

ea, înaintează ori se retrage după voia antebraţului, totul fiind coordonat — la unison — de una şi aceeaşi forţă. Dimpotrivă, în locurile în care mişcarea pensulei e mai apăsată, trebuie ca mîna să plutească deasupra hîrtiei, eliminînd orice violenţă ; în felul acesta, atît în părţile dense cît şi în cele fluide, totul va fi în acelaşi timp imaterial şi animat, vid şi minunat.

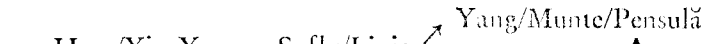
Trăsătura Unică de Pensulă este, după cum am mai spus, în acelaşi timp una şi multiplă. Ilustraţiile *XI*, *XII*, *XIII* prezintă aspecte foarte variate ale trăsăturilor folosite de Shi tao. În ilustraţia *XI* nu poate fi trecut cu vederea contrastul dintre rigoarea liniilor care reprezintă tije şi frunze de bambus şi graţia celor desenînd frunzele lungi de orhidee. Cît priveşte stîncile, sînt făcute dintr-o serie de linii modelate (*sun*) ; în opoziţie unele cu celelalte, creează, printr-o uimitoare economie, volum şi profunzime. Trebuie neapărat subliniată impresia „senzuală" pe care o lasă şi liniile şi figurile pe care le alcătuiesc. Cînd sinuoase şi delicate, cînd grele şi dense, sînt tot atîtea „mîngîieri" prin care artistul imprimă formelor nuanţele senzaţiilor sale. Această senzualitate a liniilor se regăseşte şi în ilustraţia *XII*, unde liniile caligrafiate continuă liniile desenate, accentuîndu-le acea misterioasă savoare *yin* „feminină". De altfel, inscripţia citează un vers din Bai Juyi „Splendoarea chipului ascunsă-i de ţitera ce-o ţine-n braţe." În felul acesta, în partea pictată, pictorul restituie o scenă încărcată de dorinţi nemărturisite, desenînd muguri de flori care „dezvăluie", şi frunze menite să „ascundă". În sfîrşit, ilustraţia *XIII* ni-l arată pe pictor dînd curs liber „gesturilor prin care desenează" : într-o izbucnire totodată ordonată şi tumultuoasă, linii dezlănţuite se întretaie cu linii de o extremă fineţe. Tabloul

înfățișează crengi de prun înflorite. Prunul, copacul căruia Shi tao i-a consacrat o pasiune constantă, a devenit simbolul, emblema [1] sa. (În legătură cu liniile și reprezentarea obiectelor, o comparație între tablourile lui Shi tao și cele ale maeștrilor epocilor Song și Yuan se dovedește interesantă. A se vedea ilustrațiile *XXIV*, *XXV* și *XXIV*.)

[1] Vezi cap. X

Capitolul şapte

În legătură cu Trăsătura am mai menţionat noţiunea de Pensulă-Tuş, fundamentală în pictura chineză. Într-adevăr, prin liniile care iau naştere din jocul combinat al Pensulei-Tuş, pictorul exprimă multiplele aspecte ale lumii. Noţiunea Pensulă-Tuş, asociată celei de Yin-Yang, antrenează în planul concret noţiunea Munte-Apă, care, reprezentînd cei doi poli ai naturii, simbolizează legile complementarităţii şi ale transformării. Trebuie precizat că, în raport cu noţiunea Munte-Apă, noţiunea Pensulă-Tuş nu este privită doar ca „mijloc" de expresie ; după cum am mai spus, ea face parte integrantă dintr-un ansamblu organic în care actul uman al pictatului este legat de acţiunea demiurgică a universului în devenire. În acest sens, Shi tao, continuîndu-i pe alţii, stabileşte o corespondenţă între Pensulă şi Munte şi între Tuş şi Apă, utilizînd expresiile „Muntele Pensulei" şi „Oceanul de Tuş". După cum Trăsătura iniţială răsărind din Yin-Yun se identifică Suflului primordial care răzbate din Haos, tot aşa Pensula este identificată aici cu cuplul Yin-Yang pe de-o parte, cu cuplul Munte-Apă pe de alta. Respectînd toate noţiunile folosite pînă acum, socotim că poate fi stabilită existenţa unor legături organice între cosmologie şi pictură în schema care urmează :



Transformarea (cap. III) Pictura exprimă marea lege a metamorfozelor lumii, frumuseţea esenţială a munţilor şi apelor în forma şi elanul lor, activitatea perpetuă a Creatorului, influxul suflului Yin-Yang ; prin intermediul Pensulei şi al Tuşului ea surprinde creaţia întreagă a Universului, cîntîndu-şi în mine bucuria.

In acord cu caligrafia (cap. XVII) Dintotdeauna, marii pictori au înţeles cu precizie ceea ce vă spun : trebuie ca oceanul Tuşului să cuprindă şi să poarte, Muntele Pensulei să se înalţe şi să domine ; apoi, trebuie într-atîta extinsă utilizarea lor, încît să devină expresia celor Opt Orientări ale celor Nouă Districte ale Pămîntului în variatele lor aspecte, a imensităţii celor Patru Mări, amplificîndu-se pînă la a include marele necuprins, scăzînd pînă la a culege infinitul mic.

Ocean şi valuri (cap. XIII) Marea este tălăzuire nesfîrşită, Muntele taină conţinută. Marea înghite şi scuipă, Muntele se smereşte şi se închină. Marea poate vădi un suflet, Muntele vehicula un ritm. Muntele, cu piscurile lui suprapuse, cu înşiruiri de faleze, cu văile tainice şi cu prăpăstiile adînci, cu vîrfurile înăltate brusc, cu aburii săi, cu brumă şi rouă şi ceţurile fumegînde, te duce cu gîndul la tălăzuire, la sorbul abisurilor şi dezlănţuirile Mării ; dar toate la un loc nu reprezintă sufletul Mării : sînt doar acele calităţi ale Mării pe care Muntele şi le însuşeşte. Marea îşi poate însuşi firea Muntelui : imensitatea Mării, adîncurile ei, rîsul sălbatec, mirajele, balenele ce se năpustesc

și dragonii care se înalță, mareele și valurile înșirate ca niște stînci : iată elementele prin care Marea își însușește calitățile Muntelui și nu Muntele pe ale Mării. Acestea sînt calitățile, rînd pe rînd, ale Mării și ale Muntelui, pe care Omul le poate vedea cu ochii. Dar cine nu percepe Marea decît în dauna Muntelui, și Muntele în dauna Mării, este, într-adevăr, un om cu percepție obtuză ! Eu însă, văd ! Muntele e Marea și Marea e Muntele ! Iar Muntele și Marea cunosc adevărul percepției mele : totul și toate se află în Om, și asta datorită numai elanului Pensulei, al Tușului !

Acest contrast reciproc intern și de devenire, pe care îl implică Muntele și Marea, se regăsește în aproape toate lucrările de peisaj ale lui Shi tao. E de-ajuns să observăm următoarele două lucrări din ilustrațiile *XVI* și *XVII*. În prima, elementele componente, — munte, izvor, stînci, case, arbori, ierburi, — au fiecare forma și substanța lor proprie. Fiecare, conștient fiind că este o existență particulară, participă la armonia ansamblului. Armonie dinamică. Deoarece Vidul care circulă — nu numai între elemente — ci în chiar interiorul fiecăruia, creează un flux invizibil care antrenează totul într-o înviorătoare mișcare de transformare. Acest Vid totalizator, departe de a „moleși" compoziția, contribuie la densitatea tabloului din care emană o impresie de sfîșietoare neliniște și, în același timp, de profundă acceptare (din partea omului care participă la impulsurile Naturii). În ceea ce privește ilustrația *XVII*, ea se află sub dominația vidului central (cascada). Aceasta provoacă o explozie, care antrenează o mișcare centrifugă. Prinși în această mișcare, muntele și stîncile, care compun tabloul, urmăresc o ordine circulară : culmea pare a se topi, în cascade, pentru a țîșni din nou în valuri de stînci.

În această puternică rotație, omul contemplativ — oricît de neînsemnat — rămîne singurul element stabil. El, în a cărui inimă sălășluiește Vidul, devine aici pivotul mutației universale. Lucrările reproduse în il. *XXI*, *XXII*, *XXIII* ilustrează, fiecare în felul ei, relația ternară Om-Apă-Munte sau Om-Pămînt-Cer determinată de Vid. A se vedea, în același sens, lucrarea lui Ju ran din il. *XIX*, un exemplu elevat de compoziție pe verticală.)

Capitolul opt

Prin urmare, interacțiunea dintre Munte și Apă era percepută în China ca întruchipare a transformării universale. Dar în această interacțiune sînt implicate legile vieții umane. Într-adevăr, omul își găsește calea propriei sale desăvîrșiri participînd la transformarea universală. Cu acest prilej, trebuie semnalate „corespondențele" pe care le stabilesc filosofii chinezi între natura profundă a cuplului Munte-Apă și cea a sensibilității umane. Confucius a spus : „Omul de suflet se lasă fermecat de Munte ; omul rațional se bucură de Apă." Această afirmație primordială a generat o concepție foarte specifică a raportului dintre om și natură. Aceasta nu este considerată un simplu cadru exterior sau un termen de comparație ; ea oferă omului o oglindă frățească, îngăduindu-i să se descopere și să se depășească. Nu este vorba, deci, de un raport superficial (sau artificial) ; din generație în generație, chinezii încearcă, mai ales în domeniul artistic, să stabilească această corespondență dintre om și natură, în sensul unor virtuți (omul posedînd virtuțile Muntelui și ale Mării). În legătură cu aceasta putem vorbi de o simbolizare generalizată în China : figurile exterioare devin reprezentări ale unei lumi interioare. Pentru a nu cita decît pictura, de-a lungul marii epoci creatoare de Simboluri (pe care o

situăm între secolul al V-lea şi secolul al XII-lea, lenta asimilare a formelor din natură nu urmăreşte stabilirea unor forme academice ; ea se sprijină pe o concepţie cosmologică şi tinde spre un ideal al spiritului uman : a trăi natura pînă la capăt şi a o interioriza prin acele sufluri supuse care sînt Semnele. Creaţia, cea a Universului, cea a omului, nu-şi atinge starea supremă decît datorită elementului prin care a început : o Trăsătură. Şi dacă în China pictura este considerată sacră, dacă ea tinde, nici mai mult, nici mai puţin, decît la o spiritualizare a universului, e pentru că se bazează pe un adevărat cult al Semnului.

Ne întîlnim din nou cu ceea ce am spus la începutul acestui studiu (vezi cap. III) : în China pictura de peisaj nu este o pictură naturalistă în care omul este diluat sau absent ; nu este nici o pictură animistă prin care omul încearcă să „antropomorfozeze" formele extrerioare ale unui peisaj. Nici nu se mulţumeşte a fi o simplă artă a peisajului care fixează privelişti frumoase, pe care omul le poate admira. Faptul că omul nu este reprezentat „figurativ", nu înseamnă că este absent ; dimpotrivă, este extrem de prezent, sub feluritele înfăţişări ale naturii care, trăită sau visată de om, nu este altceva decît proiecţia propriei sale naturi profunde, deplin locuite de o viziune interioară. Crezul în existenţa unei corespondenţe este de inspiraţie daoistă : valea, de exemplu, ascunde misterul unui trup de femeie ; stîncile mărturisesc expresiile zbuciumate ale unui bărbat, etc. Astfel, a picta un peisaj înseamnă de fapt a face portretul omului ; nu doar portretul unui personaj izolat, rupt de tot ce-l înconjoară, ci al unei fiinţe prinsă în mişcările fundamentale ale universului. Ceea ce este exprimat este felul de a fi al omului : atitudinile lui, demersul, ritmul, spiritul... Iar contrastele şi interacţiunile dintre elementele ce se văd în tablou reprezintă stările specifice omului : spaimele sale, admi-

raţiile, elanurile, dorinţele trăite ori neîmplinite. Tot în legătură cu peisajul, mai semnalăm că în reprezentarea unui grup de munţi, de stînci sau de copaci, pictorul chinez acordă de obicei o mare atenţie raportului „moral" care există între munţi — fiecare întruchipînd o atitudine şi nişte gesturi personale —, raport de veneraţie sau duşmănie, de armonie sau tensiune... Spectatorul resimte acest raport oarecum în modul în care un spectator occidental sesizează, de exemplu, raportul în ordinea personajelor dintr-o frescă de Piero della Francesca.

Simplificînd mult, am putea sublinia următorul fapt: în timp ce în pictura clasică occidentală figura umană ocupă un loc dominant, fiind singură în stare — în ochii pictorului — să întruchipeze frumuseţile lumii, pictorul chinez, începînd cu secolul al IX-lea şi al X-lea, acordă peisajului un loc privilegiat, acesta revelîndu-i misterul naturii şi în acelaşi timp părîndu-i apt să exprime visurile şi „trăsăturile" profunde ale omului [1].

Într-un fragment deosebit de elocvent din ultimul capitol al operei sale, Shi tao s-a ocupat de tema corespondenţelor calitative dintre om şi natură, temă dezvoltată pe parcursul acestei secţiuni:

> *A-şi asuma calităţile* (cap. XVIII) Muntele este acela care dezvăluie calităţile Cerului, la nesfîrşit: Demnitatea, care-i acordă Muntelui greutate; Spiritul prin care Muntele îşi vădeşte sufletul; Creativitatea care-i îngăduie să-şi înfăţişeze mirajele, veşnicele prefaceri; Virtutea care îi conferă disciplină; Mişcarea dînd viaţă liniilor contrastante

[1] Amintim printre altele că pictura de personaje constituie o categorie importantă a picturii chineze: mai ales în tradiţia religioasă, reprezentarea lui Buddha şi a sfinţilor, a zeilor şi demonilor.

ale Muntelui ; Tăcerea pe care Muntele o ascunde în adînc ; Ceremonialul exprimat prin curbele şi plecăciunile Muntelui ; Armonia pe care o realizează prin şerpuiri şi ocolişuri ; Reţinerea prudentă închisă în golfurile sale ; Înţelepciunea pe care Muntele o dezvăluie prin Vidul în care freamătă viaţa ; Rafinamentul manifestat în graţia lui, plină de puritate ; Cutezanţa pe care o exprimă prin intrînduri şi reliefuri exterioare ; Îndrăzneala dovedită de Munte prin cumplitele-i prăpăstii ; Elevaţia datorită căreia domină totul cu semeţie ; Imensitatea pe care o dezvăluie Muntele prin masivitatea Haosului său ; Micimea Muntelui vădită în dealurile ce-l premerg. Calităţile acestea, Muntele nu şi le însuşeşte decît în măsura în care Cerul i le-a hărăzit ; nu-i investit cu aceste daruri ca să îmbogăţească Cerul. Tot aşa, Omul pune în faptă toate calităţile proprii cu care Cerul l-a investit ; nu sînt aceleaşi cu cele ale Muntelui. Se poate, deci, deduce : Muntele îşi realizează calitatea proprie care nu s-ar materializa dacă i-ar fi luată şi transferată altundeva. În mod asemănător, Omului virtuos nu trebuie să-i fie transferată virtutea din afară, ca să se bucure de ceea ce-i oferă Muntele. Dacă Muntele are asemenea calităţi, Apa cum să nu le aibă pe ale ei ? Apei nu-i lipsesc nici acţiunea, nici calităţile. În ceea ce priveşte apa : prin Virtute, alcătuieşte imensitatea mărilor şi întinsul lacurilor ; prin Dreptate, smerenia coborîşului şi supunerea la ceremonial ; prin Dao îşi poartă mareele fără încetare ; prin Îndrăzneală îşi croieşte hotărît drumul şi năvalnic avîntul ; prin Regulă, îşi potoleşte vîrtejurile la unison ; prin Pătrundere, realizează plinătatea depărtărilor şi atingerea universală ; prin Bunătate îi izbuteşte limpedea ţîşnire şi puritatea proaspătă ;

prin Străduință, își aduce mereu, nestrămutată, curgerea spre răsărit ; Dacă Apa, care-și arată calitățile în valurile oceanului și în adîncul golfurilor, nu s-ar purta pe potriva lor, cum ar putea să cuprindă toate peisajele din lume, și să împînzească întreg pămîntul cu arterele ei ? Cine ar porni doar de la Munte, nu și de la Apă, ar fi ca scufundat în mijlocul oceanului, fără să-i cunoască țărmurile, sau ca un țărm ce n-ar ști de existența mării. De aceea, omul înțelept cunoaște țărmul, dar se lasă purtat în sforul apei ; ascultă murmurul izvoarelor, și se desfată pe maluri.

Capitolul nouă

La urma urmelor, este vorba de om. Prin practica picturală omul își caută unitatea, în același timp asumîndu-și Realul ; căci nu se poate împlini decît desăvîrșind virtuțile Cerului și ale Pămîntului cu care a fost dăruit. Idealul spre care tinde pictura chineză este o formă de totalitate : totalitatea omului și totalitatea universului, solidare între ele, alcătuind — cu adevărat — un tot.

Prin concepția sa despre om și misiunea lui, concepție confirmată de citatele următoare, Shi tao atinge cel mai înalt nivel de reflexie al filosofiei chineze. Cu toate că, în esență, se inspiră din daoism și spiritualitatea budismului Chan (Zen), gîndirea lui nu exclude cele mai importante elemente ale confucianismului (în acest sens *Însemnările* lui Shi tao reprezintă, după cum am mai spus, la acest început al secolului al XVIII-lea, o uriașă operă de sinteză, operă care propune o filosofie a vieții), mai ales ideile exprimate în trecut de Dong Chong shu : „Cerul dăruiește, Pămîntul primește și crește. Omul desăvîrșește" ; și Zhong yong în *Cartea măsurii de mijloc :* „Numai omul aflat în desăvîrșit acord cu sine însuși, și perfect sincer, își poate cunoaște cu adevărat Natura... A înțelege cu adevărat Natura ființelor și a lucrurilor înseamnă a te alătura ca un al

Treilea acțiunii creatoare și transformatoare a Cerului și Pămîntului."
Shi tao spune :

> *În legătură cu caligrafia* (cap. XVII) Cerul îi dă Omului rînduiala, dar nu-i poate da și împlinirea ; Cerul îi dă omului harul picturii, dar nu-i poate da harul creației picturale. Dacă Omul lasă deoparte rînduiala, căutînd doar împlinirea ei, dacă Omul neglijează principiul picturii vrînd să creeze nemijlocit, înseamnă că Cerul nu mai este în el ; oricît s-ar strădui să caligrafieze sau să picteze, opera lui nu va fi trainică în timp.
>
> *Pensulă și Tuș* (cap. V) Tot așa, dacă munții, rîurile și infinitatea făpturilor își pot dezvălui Omului sufletul lor, aceasta se datorește faptului că stă în puterea Omului să dea formă și viață, — altminteri cum ar scoate din Pensulă și Tuș o realitate în carne și oase, expansiune și consonanță, substanță și funcție, formă și dinamism, aplecare și verticalitate, adunare și zbucnet, latență secretă și țîșnire, elevație trufașă, ivire neașteptată, înălțime ascuțită, povîrnire fantastică, surplombe vertiginoase, exprimînd în fiecare amănunt totalitatea sufletului și plinătatea spiritului său.

Sîntem în prezența unei concepții unitare asupra universului care implică, totuși, raportul intern și dialectic al omului cu natura. Natura, în virtualitatea sa, îi dezvăluie omului propria sa natură, permițîndu-i să se autodepășească ; iar omul, desăvîrșindu-se, îi oferă și naturii posibilitatea de a se desăvîrși. Conform afirmației conținute în *Cartea Măsurii de Mijloc* (citată mai sus), omul nu poate să meargă pînă la capătul „naturii" sale decît după ce a mers pînă la capătul ființelor și lucrurilor. Pentru Shi tao, realizarea acestei „naturi" (xing)

este, bineînțeles, legată intim de practica picturii. Aceasta este, prin excelență, calea care duce la desăvîrșirea a tot ceea ce este virtualmente vital. Mai mult decît un mijloc de expresie și de cunoaștere, pictura e un mod fundamental de a fi. Nu este Receptivitatea una dintre ideile de bază ale filosofiei lui Shi tao ? Credința lui este că numai Receptivitatea, acea capacitate înnăscută a omului de a surprinde esența lucrurilor, păstrează natura umană intactă și o face să înflorească.

Respectul Receptivității (cap. IV) În ceea ce privește Receptivitatea și Cunoașterea, Receptivitatea e cea care merge în frunte, iar Cunoașterea cea care o urmează ; o Receptivitate care ar urma Cunoașterii n-ar mai fi o adevărată Receptivitate. Din Antichitate și pînă în zilele noastre, spiritele cele mai elevate și-au folosit întotdeauna cunoștințele pentru a-și exprima percepțiile și și-au limpezit percepțiile pentru a-și lărgi cunoștințele. Cînd o asemenea aptitudine nu se poate îndeletnici decît cu o problemă particulară, înseamnă că nu se sprijină, deocamdată, decît pe o receptivitate restrînsă și o cunoaștere limitată ; se cuvine, deci, să le lărgim și să le dezvoltăm pe amîndouă înainte de a putea înțelege măsura Trăsăturii Unice de Pensulă. Pentru că Trăsătura Unică de Pensulă cuprinde, într-adevăr, universalitatea ființelor ; pictura este rezultatul receptării Tușului ; Tușul rezultatul receptării Pensulei ; Pensula rezultatul receptării mîinii ; mîna, rezultatul receptării spiritului : totul se aseamănă procesului prin care Cerul dă naștere la ceea ce Pămîntul apoi împlinește — în așa fel încît totul este rodul unei receptări. Prin urmare, cel mai important lucru pentru Om este să știe să respecte : căci cine nu-i în stare să-și respecte darul de a percepe se irosește în

zadar, după cum cel care a căpătat darul picturii dar nu se sinchisește să re-creeze, se condamnă la neputință. O, Receptivitate ! S-o respecți în pictură și s-o păstrezi, s-o pui la treabă din toate puterile, fără greș, și fără încetare. După cum stă spus și în *Cartea Mutațiilor* : „După chipul și asemănarea drumului riguros și rînduit al Cosmosului, Omul de bine muncește neîntrerupt cu sine însuși" ; numai în felul acesta Receptivitatea va fi cu adevărat preacinstită.

Dar Omul va sfîrși prin a fi absorbit de operă căci în aceasta constă adevărata lui depășire, participarea la definitivarea Creației.

A-și asuma calitățile (cap. XVIII) Opera nu se află în Pensulă, și această calitate îi permite să fie transmisă ; nu se află în Tuș, și aceasta-i permite să fie percepută ; nici în Munte nu se află, de aceea poate să exprime nemișcarea ; nici în Apă, și poate să exprime mișcarea ; nu se află nici în Vechime, de aceea-i nelimitată ; nu-i nici în prezent, de aceea poate să nu privească lucrurile pe o singură față. Așadar, dacă epocile se înșiră una după alta, în rînduiala lor, iar Pensula și Tușul dăinuie în statornicie, aceasta este pentru că Opera a pătruns pînă în adîncul lor. Ea se sprijină, de fapt, pe principiul Disciplinei și al Vieții : prin Unitate să stăpînești Pluritatea ; pornind de la Pluritate, să stăpînești Unitatea. Ea nu apelează nici la Munte, nici la Pensulă, nici la Tuș, nici la cei Vechi, nici la Moderni, nici la Oamenii ce-au dobîndit sfințenia. Opera cea adevărată se întemeiază numai pe propria-i substanță.

Capitolul zece

Să ne întoarcem la opera lui Shi tao sau, mai bine-zis, la Shi tao însuşi, aşa cum ni-l dezvăluie opera lui. Sondînd cu pasiune misterul Muntelui şi al Apei, s-a lăsat absorbit cu totul de Trăsătură, recreînd misterul. Opera lui este o proiecţie de vise şi năzuinţe, rodul subconştientului său, al ritmului stăpînit şi al naturii sale profunde, în acelaşi timp carnală şi spirituală.

Yin-Yun (cap. VII) Să instalezi hotărît Spiritul în mijlocul Oceanului de Tuş ; din vîrful Pensulei să se afirme Viaţa şi să răsară. Pe suprafaţa pictată să operezi Metamorfoza. În inima Haosului se aşază Lumina şi ţîşneşte din el. Atunci, chiar dacă Pensula, Tuşul, pictura ar pieri cu toate, Eul rămîne în continuare, de sine stătător. Deoarece eu mă exprim prin Tuş, nu Tuşul, care prin el însuşi nu spune nimic ; eu sînt cel care conduce Pensula, ea nu alunecă singură pe hîrtie. Eu nasc creaţia mea, nu ea pe mine.

Peisajul (cap. VIII) Deţin Trăsătura Unică de Pensulă şi de aceea pot să cuprind forma şi spiritul peisajului. Cu cincizeci de ani în urmă, Eul meu nu cunoscuse încă munţii şi apele ; nu că ar

fi fost niște valori neglijabile, dar le lăsam să existe singure. Acum, apele și munții mă pun să vorbesc în numele lor ; s-au născut în mine și eu prin ei. Am căutat neîncetat piscuri nemaiîntîlnite și le-am schițat ; munții și apele s-au întîlnit cu spiritul meu și tiparul pe care l-au lăsat s-a metamorfozat în așa fel, încît în cele din urmă au devenit ființa mea, Ta ti.

Ne-au rămas de la Shi tao mai multe autoportrete și cîteva poeme în care se descrie. Dintre cele două portrete prezentate aici (ilustrațiile I și II), primul este un desen fin și unitar ; ne oferă imaginea unui bărbat (la vîrsta de treizeci și trei de ani) cu o ținută elegantă și privirea pătrunzătoare, dovedind o luciditate care nu exclude, totuși, o anumită complezență. Al doilea ni-l înfățișează îmbătrînit, cu o expresie sălbatică, aproape rătăcită, accentuată de uscătimea trăsăturilor.
Pe de altă parte, poemele ori inscripțiile sale de pe tablouri dezvăluie o personalitate cu multiple fațete, în care inteligența se îmbină cu o vie sensibilitate, iar un spirit chinuit cu dezinvoltura.

Se spune că, pe vremuri, pictorul Gu Kaizhi cucerise întreita Perfecțiune. Cît despre mine, pot să spun că am atins întreita Nebunie : eu sînt nebun, vorba mi-e a nebun, și nebună pictura. Încerc totuși să găsesc calea spre Nebunia cea adevărată.

Stau cu pensula goală în mînă și-ți zîmbesc. Deodată încep să dansez, scot strigăte deșucheate. Auzindu-le, Cerul se deschide, imens ; în inima bolții strălucește luna, perlă iradiantă, departe, măruntă.

Or, eu vorbesc cu mîna, și tu asculți cu privirea. Nu-i un lucru pe care să-l înțeleagă vulgul. Așa-i că și tu gîndești la fel ?

Toamnă. Sînt după o lungă boală. Uite că vine un prieten cu o hîrtie şi-mi cere un tablou. Pictez dintr-un foc zece file. Hîrtia este încă prea proaspătă. Poate că peste vreo zece ani sau mai mult, o să merite să fie privită.

Aici, în munţii aceştia (pictaţi), cînd trece tigrul, simţi mirosul cărnii.

Ca un leu mînios căţărat pe stînci, sau un cal însetat galopînd spre izvorul de apă, sau ca furtuna care se apropie, ameninţătoare, cu fulgerele gata să ţîşnească din nori, iată-mă ieşit din realitate,dincolo de lume, cu gîndurile adunate, descătuşat... Tot ce e în pensula mea, — emoţii, dorinţi, şi dispreţul tradiţiei, îi vor face, neîndoios, pe cunoscători să ridice din umeri, şi vor striga : dar astea nu seamănă cu nimic !

Pictînd acest tablou, deveneam eu însumi rîul primăvăratec, pe măsură ce desenam. Florile lui se deschideau la voia mîinii mele ; apele curgeau în ritmul fiinţei mele. În pavilionul cel înalt, aşezat deasupra rîului, strig numele lui Zi mei, cu tabloul în mînă. La strigătele mele întretăiate de hohote de rîs, dintr-odată se adună valuri şi nori. Desfăşurînd din nou tabloul, mă adîncesc în viziunea Divinului.

Chel, fără scufie, nu dispun nici de-un adăpost unde să mă ascund de lume. Devin omul din tablou cu undiţa în mînă, în mijlocul apei, printre trestii. Acolo unde, fără hotare, Pămînt şi Cer fac una. (Ilustraţia X).

Shi tao a pictat natura mereu, fără încetare, în cele mai variate aspecte ale ei : munţi, rîuri, pietre, arbori, legume şi fructe, lumini schimbătoare ale anotimpurilor

etc. ; trebuie, însă, semnalat elementul care îl preocupă mai presus de toate, pînă la obsesie : florile. Prin ele, pictorul încearcă să regăsească anumite figuri mitice, revelîndu-şi astfel nostalgia unei lumi originare. Căci simbolizarea elementelor naturii, aşa cum e practicată în poezia şi pictura chineză, urmăreşte să pună omul în situaţia de a-şi găsi o oglindă şi, în acelaşi timp, de a tinde spre acel altceva care constituie misterul său. Dintre toate florile pe care le-a pictat (narcisă, mac, crizantemă, orhidee, lotus...), cele care ocupă locul central în lumea sa imaginară sînt, fără nici o îndoială, florile de prun. Revine neîncetat la aceste flori în acelaşi timp tandre şi pătimaşe, delicate şi tenace, flori care, crescînd în vremea zăpezilor, au devenit şi simbolul purităţii. Par a întruchipa fremătătoarea lui sensibilitate şi, în mod mai subtil, senzualitatea lui ascunsă. Shi tao se identifică într-atît cu aceste flori, încît nu ezită să-şi spună „Pustnicul florilor de prun". Am putea spune că interogaţia constantă a pictorului asupra identităţii sale — chiar asupra sexului său, — găseşte în aceste flori un ecou intim. La vîrsta de patruzeci şi patru de ani, în 1685, vrăjit de prunii înfloriţi în cîmpia Nanjingului, Shi tao pictează un lung sul, compunînd, cu aceeaşi ocazie, nouă poeme intitulate : *Ode florilor de prun.* Aceste poeme, încărcate de imagini mitice, şi aluzii personale, sînt greu de redat într-o altă limbă. Redăm două dintre ele, într-o traducere aproape literală, care păstrează ambiguitatea originală :

> Atelierul, acoperit cu zăpadă aromată, se deschide în ceaţă. Nesilită şi fără oprelişti, viziunea omului se descătuşează. A doua veghe, la răsăritul lunii ; uşor, ramurile bat în uşă. Mărgăritare, puţine, ies la lumină ; umbra lor mîngîie tinda. Şovăind între jilţ şi pat, poemul întîrzie să crească. Înfăşurat în blănuri, acoperit cu cergi, omul se afundă în vi-

sare. Dintr-o dată un dangăt sfîşie fumul zorilor. Dorinţa de a mă pierde în adîncul Trecătorii înflorite.

În zadar se aşază chiciura şi zăpada pe aceste ramuri, reci. Dorinţele lor tainice izbucnesc. Trunchiuri noduroase şi crengi ridicate în sus se şlefuiesc devreme. Inima golită întîlneşte Vîrsta fără de vîrstă. Vrăjit, omul nu mai deosebeşte fierul ruginit de fierbintele cărnii. Orbit de giuvaere, cîndva căzute cu miile din cer. Cum să poţi stăpîni ţipătul : Om şi Floare, părtaşi ai aceleiaşi Nebunii !

Shi tao îşi va păstra pînă la sfîrşitul vieţii pasiunea pentru florile de prun. În 1706, la vîrsta de şaizeci şi cinci de ani, scrie :

Teama de a privi florile în oglinda altora. Viaţa rătăcitoare, gîndul îndreptat spre infinit. Ce să mai poţi dori cînd tuşul a secat şi pensula-i golită ? Pe drumul fără capăt, călătorul se tînguie mereu... Cînd soarele apune dincolo de ziduri, în depărtare se aude cornul răsunînd. Ce n-aş da să pot lua în braţe prunul înflorit, eu, care nu mai am pe lumea asta decît părul nins de ani.

Ultima imagine pe care am vrea s-o păstrăm din opera lui Shi tao este o scenă, confuză şi patetică, (*il. XVIII*), numai pete şi puncte, petele deschizîndu-se într-un zvîcnet ori fluturînd prin aer ; sau amintind „valuri de piatră" care iau totul în drumul lor. Cînd, la un pictor, linia devine punct, avem de-a face cu misterul tentaţiei liniei care irumpe, cu misterul non-liniei. Non-linie sau, mai bine spus, sămînţă — după formula marelui pictor

modern Huang Binhong: „Fiecare punct trebuie să fie un grăunte semănat, făgăduiala altor înfloriri".
Să-l mai ascultăm, încă o dată, pe Shi tao:

> Cei vechi, cînd desenau frunzele copacilor şi punctele mici care le smălţuiesc, făceau deosebirea între tuşul întunecat şi tuşul concentrat; propuneau, ca modele, formele unor ideograme sau frunze de platan, de pin, zadă, ori de salcie; frunzele căzătoare sau cele într-o dungă, frunzele în smoc, etc. Aceasta pentru a recrea tonalităţile şi aspectul fremătător al pădurilor şi munţilor. Eu fac altfel. În ce priveşte punctele, le deosebesc în funcţie de anotimp, ploaie, zăpadă, vînt şi soare. Şi, în funcţie de împrejurări, faţă, spate, Yin şi Yang. Fiindcă punctele sînt vii şi de o nesfîrşită varietate! Cele îmbibate de apă sau de tuş, însufleţite de o singură suflare; puncte închise ca un mugure, ori ramificîndu-se, parcă ţesute din fire subţiri; Puncte mari şi goale, seci şi insipide; cele care, ezitînd între tuş şi ne-tuş, „alburi înaripate" ca fumul; puncte care oferă o aparenţă netedă sau transparentă, ori arsă ca lacul. Mai sînt încă două puncte (acelaşi joc de cuvinte şi în limba chineză) niciodată revelate: punctul fără Cer, fără Pămînt, care se prăbuşeşte fulgerător; punctul luminos, nevăzut, încărcat cu mister în mijlocul celor o mie de stînci şi zece mii de grote. Ah, adevărata rînduială nu are un Răsărit fix; punctele capătă formă după voia Suflului [1]!

[1] Aceste păreri ale pictorului sînt şi mai bine ilustrate în celebrul său tablou intitulat „Zece mii de stropituri" (Muzeul din Suzhou, China) în care mişcarea gestuală, fulgurantă, prefigurează pictura abstractă, modernă.

Bibliografie

A. LUCRĂRI ÎN LIMBI OCCIDENTALE

ACKER, W., *Some T'ang and pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, Leyda, 1954.

BEURDELEY, MICHEL, *The Chinese Collector Through the Centuries*, Fribourg, Office du Livre.

BUSH, SUSAN, *The Chinese Literati On Painting: Su Shih to Tung Ch'i-ch'ang*, Harvard Yenching Institute Studies, 1971.

BUSSAGLI, MARIO, *Chinese Painting*, London, Paul Hamlyn, 1969.

CAHILL, JAMES, *Chinese Painting*, Albert Skira, 1960.

— *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty*, New York, Weatherhill, 1976.

CALVIN, LEWIS, şi Brush Walmsley, Dorothy, *Wang Wei the Painter-Poet*, Tokyo, Charles E. Tuttle Co, 1968.

CHENG, FRANÇOIS, *L'Écriture poétique chinoise*, urmată de *Anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Ed. du Seuil, 1977.

COHN, WILLIAM, *Peinture chinoise*, Phaidon, 1948.

CONTAG, VICTORIA, *Chinesische Landschaften*, Baden-Baden, Wi Klein, 1955.

— *Konfuzianische Bildung und Bildwelt*, Zürich, Artemis Verlag, 1964.

DOMISCH, HUBERT, *La Théorie des nuages*, Paris, Ed. du Seuil, 1972.

Dictionary of Ming Biography, Columbia University Press, 1976.

ELISEEFF, DANIÈLE ET VADIME, *La Civilisation de la Chine*, Arthaud, 1979.

FOURCADE, FRANÇOIS, *Le Musée de Pékin*, Ed. Cercle d'Art, 1964.

FRANKE, HERBERT, *Sung Biographies : Painters*, Franz Steiner Verlag, 1976.
FU, MARILYN ŞI SHEN, *Studies in Connoisseurship*, Princeton University Press, 1973.
GRANET, MARCEL, *La Pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1968.
GULIK, R. H. VAN, *Chinese Pictorial Art*, Rome, Oriental Series XIX, 1958.
KAN, DIANA, *The How and Why of Chinese Painting*, New York, Van Nostrand Reinhold Co. 1974.
LARRE, CLAUDE, *Tao Te King* de Lao Tsu, Desclée de Brouwer, 1977 (traducere).
LEE, SHERMAN E., ŞI WAI-HAM HO, *Chinese Art Under the Mongols : Yuan Dynasty*, Ohio, Cleveland Museum of Art, 1968.
LEYMARIE, JEAN, *Zao Wou-Ki*, 1979.
LIN YU T'ANG, *The Chinese Theory of Art*, London, William Heinemann, 1967.
LIOU KIA-HOUAI, *Les Oeuvres complètes de Tchouang-tseu*, Paris, Gallimard.
LOWTON, THOMAS, *Chinese Figure Painting*, Washington D. C., Freer Gallery of Art, 1973.
MARCH, B., *Some Technical Terms of Chinese Painting*, Baltimore, 1935.
MATISSE, HENRI, *Ecrits sur la peinture*, Hermann.
The Painting of Tao-chi, catalogue of an exhibition held at the Museum of Art, University of Michigan, 1967.
PETRUCCI, RAPHAEL, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, Henri Laurens, 1918.
— *Les Peintres chinois*, Henri Laurens.
PLEYNET, MARCELIN, *Système de la peinture*, Paris, Ed. du Seuil, 1977.
ROWLEY, GEORGE, *Principles of Chinese Painting*, Princeton University Press.
RYCKMANS, PIERRE, *Les „Propos sur la peinture" de Shitao*, Bruxelles, Institut belge des Hautes Etudes Chinoises, 1970 (traducere şi comentariu).
SIREN, OSWALD, *Histoire de la peinture chinoise*, Paris, Editions d'art et d'histoire, 1935.
SULLIVAN, MICHAEL, *The Three Perfections : Chinese Painting, Poetry and Calligraphy*, London, Thames & Hudson, 1974.
SWANN, PETER C., *La Peinture chinoise*, Paris, Gallimard, 1958.

SZE MAI-MAI, *The Tao of Painting,* New York, Bollingen Foundation, 1963.
TS'ERSTEVENS, MICHÈLE, *L'art chinois,* Massin, 1969.
VANDERSTAPPEN, HARRIE A. (editor), *The T. L. Yuan Bibliography of Western Writings on Chinese Art and Archeology,* Mansell, 1975.
VANDIER-NICOLAS, NICOLE, *Art et Sagesse en Chine: Mi Fou,* Paris, PUF, 1963.
WALEY, ARTHUR, *An Introduction to the Study of Chinese Painting,* London, Ernest Bonne, 1958.
WEN FONG, *Sung and Yuan Paintings,* New York, Metropolitan Museum of Art, 1973.
YOSHIHO YONEZAWA şi MICHIAKI KAWAKITA, *Arts of China,* Tokyo, Kondansha International Ltd, 1970.

B. LUCRĂRI CHINEZEŞTI

(Indicăm doar titlurile menţionate în acest studiu.)

ZHANG YANYUAN, Li dai ming hua ji.
FU BAOSHI, Shi tao shang ren nian pu, (1948).
XIE HE, *Gu hua pin lu,* (Beijing, Ren min mei shu chu ban she, 1962).
XUAN HE HUA PU (Beijing, Ren min mei shu chu ban she, 1964).
HUANG BINHONG, *Hua yu lu,* (Shangai, Ren min mei shu chu ban she, 1960)
GUO RUOXU, *Tu hua jian wen ji,* (Shanhai, Ren min mei shu chu ban she, 1964.)
SHI TAO, *Da di zi ti hua shi ba,* (Mei shu cong shu III, 10)
TANG HOU, *Hua jian,* (Mei shu cong shu III, 2.)
DENG SHI, *Mei shu cong shu,* (Shanghai, Shen zhou guo kuang she, 1923.)
WANG KAI, *Jie zi yuan hua chuan,* (Shanghai, Shi jie shu, 1934.)
WANG SHIZHEN, *Wang shi shu hua yuan,* (Shanghai, Tai dong tu shu chu, 1922.)
WEI YUAN, *Lao zi ben yi,* (Taibei, Shang wu yin shu guan, 1968.)
WU CHENGYAN, *Zhong guo hua lun,* (Taibei, Taiwan shu dian, 1965.)
YU ANLAN, *Hua lun cong kan,* (Beijing, Ren min mei shu chu ban she, 1960.)
YU JIANHUA, *Zhong guo hua lun lei bian,* (Beijing, Zhong guo gu dian yi shu chu ban she, 1957.)

Cuprins

PREFAȚĂ 5
NOTA AUTORULUI 13
PRELIMINARII 15

Partea întîi
ARTA PICTURALĂ CHINEZĂ PRIVITĂ PRIN PRISMA *NOȚIUNII DE VID* 29

INTRODUCERE 30
I VIDUL ÎN FILOSOFIA CHINEZĂ 35
II VIDUL ÎN PICTURA CHINEZĂ 54
Lista recapitulativă a termenilor 95

Partea a doua
ARTA PICTURALĂ CHINEZĂ PORNIND DE LA OPERA LUI SHI TAO 97

CAPITOLUL ÎNTÎI 89
CAPITOLUL DOI 101
CAPITOLUL TREI 103
CAPITOLUL PATRU 105
CAPITOLUL CINCI 108
CAPITOLUL ȘASE 112

CAPITOLUL ŞAPTE 119
CAPITOLUL OPT 123
CAPITOLUL NOUĂ 128
CAPITOLUL ZECE 132

BIBLIOGRAFIE 138